FELIPE PEDRELL

CANCIONERO MUSICAL POPULAR ESPAÑOL

CASA EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU
Provenza, 285 · BARCELONA



CANCIONERO MUSICAL
POPULAR ESPAÑOL

FELIPE PEDRELL

CANCIONERO MUSICAL POPULAR ESPAÑOL

TOMO TERCERO

EDUARDO CASTELLS, IMPRESOR - EDITOR
VALLS : CATALUÑA

CANCIONERO MUSICAL POPULAR ESPAÑOL

FELIPE PEDRELL

CANCIONERO MUSICAL POPULAR ESPAÑOL

TOMO TERCERO

EDUARDO CASTELLS, IMPRESOR - EDITOR
VALLS : CATALUÑA

PROEMIO - INDICE

Ya lo dije en un programa previo que trataría en una *Tercera Parte,* o también en una *Cuarta Parte,* si la ejemplificación lo reclamaba, de «El canto popular y la técnica de la escuela musical española, constituyendo y afirmando la nacionalidad del arte, secundada por la tradición técnica y cuasi constante de componer sobre la base del tema popular.»

Fundando el canto popular sobre la base de los modos antiguos cantó en gracia de Dios cuanto le dictó la *música natural.* No pudo realizar esto la música artificial fundada sobre bases convencionales y arbitrarias, supresión de los modos antiguos, substitución de toda tonalidad aceptando solo la absoluta de la modalidad mayor y menor hasta que llegaron los tiempos en que pudo cantar con todas las cuerdas de la lira, como había cantado eternalmente la música natural.

La encarnación de mis ideas en la realidad la hallará en la ejemplificación siguiente a partir del siglo XIII en que el lector podrá hallar bien difundida hasta nuestros tiempos.

Sin mas dilaciones expongamos en el Indice de este Proemio toda la materia de comprobación de esta especie de fusión del arte natural con el arte arrificial.

SIGLO XIII

Cinco cantigas del Rey Sabio

1) El texto homófono de la Cantiga CC.
2) El de la CCXXX.
3) El de la LXI.
4) Y el de la LXV.
5) El de esta Cantiga ha sido harmonizada por mí.

SIGLO XIV

6) *O Virgo splendens hic.* (Del *Llibre Vermell,* códice montserratense).

7) *Stella splendens in monte.* (Del mismo códice).

8) *Laudemus Virginem.* (Del mismo códice).

8 *bis)* *Caza* (*Canon*), *respuesta* del documento anteriorr

9) Los Gozos, su forma literaria &.

10) El canto del *Ave Maria* &.

11) Canto de las tres purezas de Maria &.

12) Canto a tres partes vocales i *triplum* &.

12 *bis)* Canto del *Vilorai.*

13) *At mortem festinemus* &.

SIGLO XV

14) Alburquerque, Alburquerque,

15) Lealtad ¡oh Lealtad!

16) Muy crueles voces dan..,

17) ¿Ensalada?

18) En memoria d'Alixandre.

19) ¿Que es de tí desconsolado?

20) Fiestas a la conquista de Granada.

21) Levanta, Pascual, Levanta...

22) Yo no soy la Reina viuda...

23) A tal pérdida tan triste...

24) Romerico, tú que vienes...

25) Triste España sin ventura...

26 y 26 *bis)* Égloga de Juan del Encina.

27) ¡Carnal fuera! villancico final de la Égloga de este título.

28) Caballeros de Alcalá.

29) Deh fosse la.

29 *bis)* Deh fosse la.

30) Rómpese la sepultura,..

31) Franceses, ¿por qué razón
Fuisteis del Ruysellón...

32) Por unos puertos arriba...

33) La viuda, ensalada. Fragmentos: A—B—C—D—E.
34—35) Variaciones sobre la *Gallarda Milanesa*.
Id. sobre el *Canto del Caballero*.
36) ¡Ora, sus!
37) Las mis penas, madre!...
38) Meus olhos van per lo mare...
39) De Monzón venia el mozo...
40) Prado verde y florido...
41) Dos canciones y villanescas espirituales.
42 a 47) Estos ejemplos son del libro de vihuela El Maestro, de Luis Milán.
48) Tres moricas me enamoran..,
49) Enemiga la soy, madre...
50) Ay que non era...
51) Aquel caballero, madre...
52) Como está sola mi vida...
53) Baja (Danza).
54) Ya se asienta el Rey Ramiro.
55) Con pesar recordó el moro...
56) Triste estaba el Rey David.
57) Del libro *Silva de Sirenas*.
58) Ay de mí!...
59) De donde venis, amore.
60) Jamás cosa que quisiera...
61) Los brazos trayo cansados...
62) Si d'amor pena sentís...
63) Mira Nero de Tarpeya...
64) So ell encina...
65) Pavana.
66) Alta (Danza).
67) Guarte, guarte el Rey Don Sancho...
68) La mañana de San Juan...
69) Paseábase el Rey Moro...
70) Duélete de mi, señora.
71) De los álamos vengo...
72) ¿Como quieres, Madre...
73) Morenica, dame un beso...
74) Vos me matasteis...

PROEMIO - INDICE

Ya lo dije en un programa previo que trataría en una *Tercera Parte,* o también en una *Cuarta Parte,* si la ejemplificación lo reclamaba, de «El canto popular y la técnica de la escuela musical española, constituyendo y afirmando la nacionalidad del arte, secundada por la tradición técnica y cuasi constante de componer sobre la base del tema popular.»

Fundando el canto popular sobre la base de los modos antiguos cantó en gracia de Dios cuanto le dictó la *música natural.* No pudo realizar esto la música artificial fundada sobre bases convencionales y arbitrarias, supresión de los modos antiguos, substitución de toda tonalidad aceptando solo la absoluta de la modalidad mayor y menor hasta que llegaron los tiempos en que pudo cantar con todas las cuerdas de la lira, como había cantado eternalmente la música natural.

La encarnación de mis ideas en la realidad la hallará en la ejemplificación siguiente a partir del siglo XIII en que el lector podrá hallar bien difundida hasta nuestros tiempos.

Sin mas dilaciones expongamos en el Indice de este Proemio toda la materia de comprobación de esta especie de fusión del arte natural con el arte arrificial.

SIGLO XIII

Cinco cantigas del Rey Sabio

1) El texto homófono de la Cantiga CC.
2) El de la CCXXX.
3) El de la LXI.
4) Y el de la LXV.
5) El de esta Cantiga ha sido harmonizada por mí.

SIGLO XIV

6) *O Virgo splendens hic.* (Del *Llibre Vermell,* códice montserratense).

7) *Stella splendens in monte.* (Del mismo códice).

8) *Laudemus Virginem.* (Del mismo códice).

8 *bis)* *Caza* (*Canon*), *respuesta* del documento anteriorr

9) Los Gozos, su forma literaria &.

10) El canto del *Ave Maria* &.

11) Canto de las tres purezas de Maria &.

12) Canto a tres partes vocales i *triplum* &.

12 *bis*) Canto del *Vilorai.*

13) *At mortem festinemus* &.

SIGLO XV

14) Alburquerque, Alburquerque,

15) Lealtad ¡oh Lealtad!

16) Muy crueles voces dan..,

17) ¿Ensalada?

18) En memoria d'Alixandre.

19) ¿Que es de tí desconsolado?

20) Fiestas a la conquista de Granada.

21) Levanta, Pascual, Levanta...

22) Yo no soy la Reina viuda...

23) A tal pérdida tan triste...

24) Romerico, tú que vienes...

25) Triste España sin ventura...

26 y 26 *bis)* Égloga de Juan del Encina.

27) ¡Carnal fuera! villancico final de la Égloga de este título.

28) Caballeros de Alcalá.

29) Deh fosse la.

29 *bis)* Deh fosse la.

30) Rómpese la sepultura,..

31) Franceses, ¿por qué razón
Fuisteis del Ruysellón...

32) Por unos puertos arriba...

33) La viuda, ensalada. Fragmentos: A—B—C—D—E.
34—35) Variaciones sobre la *Gallarda Milanesa*.
Id. sobre el *Canto del Caballero*.
36) ¡Ora, sus!
37) Las mis penas, madre!...
38) Meus olhos van per lo mare...
39) De Monzón venia el mozo...
40) Prado verde y florido...
41) Dos canciones y villanescas espirituales.
42 a 47) Estos ejemplos son del libro de vihuela El Maestro, de Luis Milán.
48) Tres moricas me enamoran..,
49) Enemiga la soy, madre...
50) Ay que non era...
51) Aquel caballero, madre...
52) Como está sola mi vida...
53) Baja (Danza).
54) Ya se asienta el Rey Ramiro.
55) Con pesar recordó el moro...
56) Triste estaba el Rey David.
57) Del libro *Silva de Sirenas*.
58) Ay de mí!...
59) De donde venis, amore.
60) Jamás cosa que quisiera...
61) Los brazos trayo cansados...
62) Si d'amor pena sentís...
63) Mira Nero de Tarpeya...
64) So ell encina...
65) Pavana.
66) Alta (Danza).
67) Guarte, guarte el Rey Don Sancho...
68) La mañana de San Juan...
69) Paseábase el Rey Moro...
70) Duélete de mi, señora.
71) De los álamos vengo...
72) ¿Como quieres, Madre...
73) Morenica, dame un beso...
74) Vos me matasteis...

TERCERA PARTE

El canto popular y la técnica de la escuela musical española, constituyendo y afirmando la nacionalización del arte, merced a la tradición técnica constante y cuasi general de componer sobre la base del tema popular.

SIGLO XIII

CINCO CANTIGAS DEL REY SABIO

De momento ya dije cuanto me ocurrió decir sobre las Cantigas del Rey Sabio en el texto literario del Tomo I (pág. 104 y siguientes del presente *Cancionero).* Publico aquí como documento histórico el texto de otras cinco Cantigas:

1) el texto homófono de la CC.
2) el de la CCXXX.
3) el de la LXI, *y*
4) el de la LXV.
5) el de esta ha sido harmonizada por mí.

Sólo añadiré a lo dicho en el texto literario del referido Tomo I, que la revisión metódica y ordenada de los comentarios que se solicitaba acerca de las Cantigas, está en el mismísimo estado en que se halla la reproducción hecha del famoso Códice del Rey Trovador tal como salió en la edición hecha por la Academia Española. Lo que dice bien claro «que no estamos en época de revisiones sino de estudios». Del códice florentino de las *Cantigas de Santa María,* aunque ya advirtió el marqués de Valmar «que merecía publicarse en un estudio especial». Mi insigne amigo Mitjana también ha reclamado como yo y otros, añadiendo a su reclamación «que aún queda mucho por hacer en esta obra magna». ¿Mucho — añado yo, dolorosamente — quizá *todo,* contemplando tantos libros como éste que debieran

ser populares, apenas los conocen algunos contadísimos eruditos y escasísimas corporaciones oficiales. ¡Qué no he dicho yo sobre esto, corrido de vergüenza, presenciando el espectáculo de incultura, tozuda y obcecada, que estamos dando!

La Cantiga antes indicada, número 5), es la única harmonizada por mí que aquí publico. Todas las otras y bastantes más corren por ahí impresas y sueltas harmonizadas todas por mí, como la presente.

SIGLO XIV

6) O VIRGO SPLENDENS HIC

Del *Llibre Vermell,*
código montserratense.

Es el primero de los *cants* (forma particular de cada uno, época de su composición, traducciones y reproducciones del *Codex* llamado *Llibre vermell,* clasificado en el manuscrito montserratense), que se estudian en *Els Cants dels romeus* (siglo XIV) por D. Gregorio Maria Suñol en la *Analecta Montserratensia,* volumen I año 1917, recientemente publicado. Consta este Estudio de un Proemio y de XI extensos capítulos ilustrados con textos y reproducciones músicas de altísimo interés histórico-musical y folk-lórico, puesto que la factura artística del *Codex* acusa un testimonio de diversas formas musicales, desde la simplicísima y unisonal de la melopea gregoriana, hasta la perfecta polifonia *triplum* (en tres partes), pasando, además, por la forma del *ballet,* del *canon,* de la *diafonia,* y del *Motete.* Por alguna anotación metódica puede considerarse como el primer documento que emplea en Cataluña cierta terminología musical, desconocida hasta lo presente. Por la precisión que se dá en el códice en señalar el uso y momento en que solían ejecutarse aquellos cantos, da el documento capital importancia a la historia del canto popular religioso en general. Reviste, además, el concepto literario otra importancia, pues aparte de la lengua latina, las dos formas del habla catalana, la erudita o sabia y la popular o usual, de que se hace marcada distinción en la misma cabecera del *Codex.*

Se da cuenta en el cap. I del «número de los cantos — de la forma particular de cada uno,—de la época de su composición — de ¿si habían más cantos en el *Llibre vermell?* — lugar que ocupan en el *Codex* — y, cuales son exclusivamente montserratinos».

Por lo que afirma el P. Villanueva en su *Viaje literario a las iglesias de España,* vol. VII, págs. 151 y 152, se ve que alude a este *Codex,* y que admira las canciones que contiene cuando visitó Montserrat el año 1806. Por lo que afirma el P. Villanueva se deduce que el código contenía muchas canciones latinas y lemosinas, dando como muestra una que precisamente no ha llegado hasta nosotros, perdida, indudablemente, en las peripecias y viajes que haría el códice en el siglo pasado, que trascribimos textualmente, en el ejemplo que aquí comentamos para que acompañe a las otras de las cuales conservamos también la música, y de ésta el texto solo. De la descripción—añade el P. Suñol, no respondemos más que con la autoridad del polígrafo dominicano.

El original desaparecido del Códice es el *Birolay de Madona Sancta Maria* que citan el P. Villanueva y Víctor Balaguer, aquél en su *Viaje literario (loc-cit.)* y éste en su *Historia de los Trovadores* (tomo I, Madrid, 1882, pág. 186, segunda edición). Balaguer refiriéndose a la época de composición del *Birolay* («que corrobora nuestra opinión» — añade el P. Suñol) — y en la transcripción que hace, no es exacta con la ortografia que presenta el P. Villanueva, escribe esta nota de comentario: «Al siglo XIII, mejor que al XIV, como se supone, y como yo mismo dije, erradamente, en alguna parte, pertenece aquel canto dulcísimo llamado *Birolay de Montserrat,* que se cantaba en la iglesia del célebre monasterio catalán, y cuya primera noticia se debe al P. Villanueva». Asienta a lo dicho en esta nota el P. Suñol, en cuanto a la composición, «aunque el manuscrito donde aparece copiado sea del giglo XIV».

Paso por alto otros detalles apropósito de otros cantos que pudo contener el manuscrito que puede consultarse en la *Analecta Montserratensia.*

Trata el capítulo II, de «cuando (o en qué ocasiones) se

cantaban» — «los romeros a Montserrat: ida: llegada: estancia: velada espirirual: la danza: son estos los cantos que en Montserrat aprendían».

Componen una bibliografia curiosa las obras que se han consultado para la redacción de este importante capítulo.

A continuación se estudian los cantos por el mismo orden en que aparecen en el *Codex*.

Ya se ha reproducido en la *Analecta* que estudiamos la tonada del *O Virgo splendens hic*. Digamos, ahora, copiando el sumario del cap. III, que es una antifona montserratina: «Uso de esta antifona: — interpretación gregoriana: — interpretación extra litúrgica o popular: canto a voces» — «La *caza:* — harmónica resultante: — razón de nuestra transcripción».

La forma de *antifona,* con el correspondiente *versillo* y *oración,* acusan un destino puramente litúrgico y una intervención directa del monje que presidía la reunión de peregrinos a su llegada, y las plegarias acostumbradas. Cuando la antifona era cantada por los romeros prestábase a una segunda interpretación distinta de la liturgia exclusiva, bien acusada por la contextura del canto y particularidades de los incisos que forman el canto y los mismos miembros melódicos. La presencia de letras cabeceras o mayúsculas que subdividen toda la metodia en grupos de proporción exacta, de dieciseis notas cada uno, revelaron al transcribidor una interpretación proporcional del sentido del texto que tampoco reclamaban la métrica del texto, y que, por lo tanto, debía exigirla la forma musical en que se ejecutaría. La advertentencia o notación — escribe el P. Suñol, — que se hacía al margen del Codex, *Caça de duobus vel tribus,* podía tener un significado de forma, aun cuando no la habíamos encontrado en ningun tratado como indicación de terminología musical». Pronto dió el colector en la clave del significado de la voz *Caza,* voz catalana, equivalente a regla, es decir *Canon*, voz que correspondía asimismo, a la italiana *caccia,* que también se usó en esta acepción musical. Descubierta la interpretación musical, la *repetitio diversa vocis* del *canon* le indicaba cada una de aquellas iniciales que fragmentaban

la pieza en grupos de dieciseis notas. La melodia unisonal gregoriana, pues, se convertía en harmonia a dos o tres voces, quedaba casi explicado el título, *Antiphona dulcis armonia dulcissima Virginia Maria de Montserrato.* La harmonia resultante del *canon* es como puede figurarse, un poco primitiva y rudimentaria, pero en su misma simplicidad había de cautivar a los buenos romeros.

7) STELLA SPLENDENS IN MONTE

Del Llibre Vermell.

Extracto el sumario de este capítulo: «Composición— Sabor popular montserratino — El *ball rodó:* nombres: quien tomaba parte en el *ball*—Temas imitados—Canto a voces—Qué es *discantas*—Manera de combinar las voces, segun fuese *cantinela, rondel, motet* o *conductas*—Propiedad en que se disponen las voces en este canto montserratino—La gráfica musical: las tres escrituras musicales—*La notación proporcional: L'ars antigua:* y *L'Ars nova*—La notación de este canto—Principios rítmicos proporcionales mensurados de las dos épocas—Ritmo de nuestro canto— Impresión que produce—Transcripción».

El *Llibre vermell* no dá a la composición nombre especial, aunque implícitamente lo declara así, calificándola de *Dansa,* cuando al fin del *Virgo splendens* escribe la siguiente cabecera en latín, que traducimos así: «Sigue otra cantilena de toda dulzura, de la misma Nostra Dona a ball rodó (*ad tripudium rotundam*»).

Como se ve es una danza a *ball rodó, ad tripudium rotundam,* puramente catalana, porque se bailaba dando vueltas por la plaza, llamada, también, *ballet de Déu* porque la autorizan los eclesiásticos, y por su popularidad era considerada como un *ballet pla,* por el estilo de la moderna sardana.

La composición, en suma, es un verdadero *discantus* o *biscantus.* Y aquí el P. Suñol hace la historia de esos pro-

cedimientos técnicos de antiguas prácticas harmónicas usadas en la infancia del arte, de las cuales habia de salir el arte de hoy. No podemos entretenernos comentando las leyes de tales prácticas, lo mismo que las de la gráfica de las diversas notaciones mensuralista o mensurada, proporcional o figurada que aparecen en el *Codex Vermell.*

8) LAUDEMUS VIRGINEM

Del Llibre Vermell.

En el cap.° V el colector comenta en el sumario la *Fórmula de invitatorio*—el *Carácter penitencial* de ciertas *Devotas jaculatorias* — en donde aparecen otra vez las formas *Caza* o *cacería* (entiéndase *çaccia* o *canon)*—explica la *Intercalación del doble texto* y la *Feliz concordancia* del mismo —la Transcripción — el *Desenvolvimiento musical en un nuevo «canon».*

A las transcripciones de estas *cantiones* litúrgicas titulalas el ilustre P. benedictino colector, acertadamente, *Cants dels humils.*

8 bis)

Al mismo estilo pertenece la *Caza* (Canon) siguiente, que podria considerarse como una respuesta musical del documento anterior. Acomódanse perfectamente, dos textos.

9)

Del Llibre Vermell.

Pertenece el extenso sumario siguiente al Cap.° VI: Los Gozos de los hijos — Maria y la Montaña — Transcripción textual — Uso de los Gozos: Su forma literaria — Disposición de los nuestros — Otros similares — Forma lingüistica: La lengua d' «oc» y la de «oil» — La Catalana y la Provençal — La literaria y la usual — La lengua usada en nuestros Gozos — Ca-

racterísticas de la forma musical—Danza: ¿era acompañada? —Ritmo y Melodia—Análisis de la primera frase: Su modalidad: Referencias a la modalidad gregoriana, a la grecoromana y a la bizantina: Forma rítmica—El «re» del segundo *bordón*—La tornada: cambio rítmico: aire que le da—Como alternaban los romeros—Qué representa el compás—El punto rítmico—Proporcional al comienzo de la tornada—Transcripción musical».

Comenta el colector esta idea: «Los gozos de la madre son la alegria de los hijos», y pasa enseguida a examinar en el *Llibre Vermell* lo que nos ha conservado la fórmula montserratina de los *Goig,* y su estilo. Apunta, desde luego, el título que es ya una explicación del estilo de la obra: es el siguiente:

Ballada dels gotxs de nostra dona (Nuestra Señora), en vulgar catalán a ball rodó (es decir *ad tripudium rotundam,* como hemos visto antes).

Fíjase, desde luego, en la *forma literaria* de los gozos, y de su usanza, especialmente en Cataluña y la Provenza, que presentaba siempre las obligadas estancias conocidas y la responsión inicial, forma que conviene con la que cita Milá y Fontanals en la *Joyas del Gay Saber (1).* En el *Llibre Vermell,* no obstante se identifican la responsión y la tornada, entre si, la media copla del comienzo cantada por todos, y más tiene el *retronx* o repetición del último bordón de cada estancia o copla.

Hace notar el P. Suñol, que el subtítulo de *Balladas* señalado en el *Codex,* precisa de explicita manera el género popular tan favorecido en aquel tiempo, porqué pertenece con justo derecho al grupo de *Danzas Sagradas,* de las cuales se hallan, todavia ejemplares sobrevivientes. Otra cosa es digna de comentarse fijándose en el subtítulo de nuestra *Ballada dels goigs de Nostra Dona,* el *vulgar catalán* que se menciona, pues demuestra que entonces se conocia otra forma del catalán, es a saber, el romance catalán llamado en el *Llibre Vermell,* vulgar catalán, distinguiéndole así de la forma más aristocrática y culta representada por el *llemosí.*

(1) Vol. III, pág. 307.

10)

Del Llibre Vermell.

Años atrás puse algunas harmonizaciones o varias melopeas populares del *Llibre Vermell.* Si mal no recuerdo aqui correspondia una.

Copiemos ahora el sumario que encabeza lo que se dice en el Cap.° VII de los *Analecta Montserratencia* y el estudio *Els cants dels romeus* que vamos glosando.

«El canto del *Ave Maria* — Transcripción y traducción — Forma *responsoriada* — La copla — Resultado del encadenamiento de las coplas — Notas generales de la música — Mérito especial de esta tonada: Compenetración de lo litúrgico y lo popular — Ritmo — Particularidades de la distribución del tiempo — Transcripción musical».

El Codex presenta esta glosa del *Ave Maria,* que diriamos en latín, sin título excepto la indicación de «a ball redon».

Hace notar el ilustre Padre transcribidor y traductor que esta composición es de una forma popularísima y litúrgica, «tanto más popular cuanto más fué creada para el pueblo en la forma responsorial».

11)

Del Llibre Vermell.

Sigue el sumario del Cap.° VIII:

«Canto de las tres purezas de Maria — Transcripción — Rima literaria — Relación de ritmo con el canto anterior — Modalidad — Contraposición de la modalidad del canto citado ahora — Relación textual y melódica con el «Alma Redempsoris Mater» gregoriano — Transcripción».

Encabezan el manuscrito de esta composición, tres palabras; «a ball rodon».

La forma literaria y la música implican la relación de esta danza—cantada con la anterior.

Obsérvase sobre la modalidad, que el *Cuncti simus* anterior es de segundo modo gregoriano, transportado a *sol menor* moderno: y que el *Polorum Regina* corresponde al quinto *modus* gregoriano, bemolizando constantemente el *si,* y por lo mismo transportado al *do mayor* moderno. Aquel, el *Cuncti simus* es un *plagal* en la teoria de la Edad Media: éste, el *Polorum Regina*, un *auténtico*.

12)

Del Llibre Vermell.

Sumario del Cap.º IX:

«Intéres general de esta composición—Traducción literaria—Transcripción latina—Las tres voces—Notas geniales de esta polifornia—Como deben cantarse—Advertencias para la transcripción musical que ofrecemos—Las tres voces separadas con el texto literario propio».

Forma esta pieza un canto a tres partes vocales completas o *triplum*. Por su técnica constituye un ejemplar verdaderamente excepcional en aquella época.

12 bis)

Cierra este canto la serie de los marianos. Constan en el sumario del Cap.º X estas investigaciones:

Canto solemne—Transcripción del texto—Forma literaria lingüística—¿Le corresponde el nombre de *Virolai* por razón del texto?—Aire señorial de la primera parte del canto: Entonación popular de la segunda—Simultaneidad de las dos partes: El «motete»—Gráfica musical—Modalidad—¿Se puede calificar de *Virolai* por la música?—Transcripción musical moderna.

Esta pieza no acusa el vulgar catalán, sinó la forma literaria y académica o *estil* de la lengua trovadoresca, época de los trovadores secundarios, desde el 1335, cuando se empieza a introducir el nombre de *Gay Saber* o *Gaia Ciencia,* dada al *Arte de trobar.*

Repitamos con el coleccionador algo sobre la característica de la forma *Virolai,* nombre que, al parecer, encontró el P. Villanueva en la poesia que copió de este *Codex.* Cree el P. Suñol que le pertenece el nombre de *Virolai* al *Motete* que comentamos.

Virolai se diriva de *virer* (virar o girar) y *lied (lai* o canción). Parece que en la forma métrica literaria esto sucedia cuando por la composición especial de las rimas y bordones, o versos, en el sentido moderno, el poeta tornaba (volvia) o *viraba hacia el lai inicial* con versos de la misma medida o rima. O también, cuando con solas dos rimas, la primera dominaba en toda la composición, y la segunda aparecia nada más que de tanto en tanto; y, además el primero o dos primeros bordones se repetian muchas veces ambos a dos juntos o aislados, formando una especie de tornada hacia la cual se giraba o viraba a menudo.

Según esto, es extraño que ninguna de las tres composiciones montserratinas a las cuales se ha dado el nombre de *Virolai* corresponda a la explicación que de este nombre dan los literatos. A esto añade el colector: El *Rosa plasent,* el que ha transmitido el vocablo *Virolai,* ni retorna a la primera rima (si es que el P. Villanueva cita íntegra la composición) ni la primera domina en toda la composición, ni los primeros *bordones* aparecen a intervalos. El *Rosa d'Abril* de Mosén Verdaguer, tampoco concuerda con las mentadas características; y se debe a que bautizó con aquel nombre inspirado en esto por un su amigo y laureado poeta que quiso resucitar asi una palabra muy montserratina, incitándole, puede ser la idea, las primeras palabras *Rosa plascent* del antiguo *Virolai.* Queda *l'Inperayritz* (Emperatriz) que no solo no tiene un *lai* inicial a donde se retorna, o solo dos rimas, ni reaparece ninguno de los dos primeros *bordones,* sinó que cada dos coplas las rimas se renuevan y la última

de todas aparece subdividida en dos. El concepto puramente literario es, pues deficiente, según nuestro humilde parecer, para encontrar en este caso la explicación de la palabra *Virolai,* y creemos que hemos de buscarla en la forma musical.

Vale la pena de citar lo que más adelante piensa del *Virolai* en cuestión. «Virolai», además de forma poética, se decia también de una canción que acompañaba una danza, *lai-virat.* Según la etimologia de *Virolai,* parece que esta interpretación es natural y legítima: *Viravan,* giraban, danzaban en torno de la canción. Lo que no sabriamos ahora fijamente determinar si la música de la canción tenia alguna semejanza en su forma externa con lo que hemos dicho del virolai literario; esto es, que, por ejemplo, al fin de la música se volvia el *lai* inicial. Uu modelo de esta música la tendriamos en el *Stella splendens,* que a la última parte de la copla reitera la melodia del coro. Así sacadas en las danzas *Cuncti simus, Polorum Regina* y *Ad mortem festinamus,* que luego estudiaremos. Y sin danza, el *Mariam matrem.*

Facilmente colegirá el lector porqué hemos elegido para este capítulo la harmonización que yo puse años atrás al texto del *Rosa d'Abril* de Verdaguer y no el de *l'Inperaytritz* que, modificado después, aparece en ritmo de 3/2.

13)

Del Llibre Vermell.

Termina el estudio de *Los Cantos de los Romeros* en el Cap.° XI, *At mortem Festinemus,* que nos ofrece el Sumario siguiente:

«Canto penitencial—Danza de la muerte—Traducción literal—Transcripción latina—Forma literaria—Danza moral—Forma responsoriada—Carácter de la música—Exégesis melodico-rítmica—Conviene notar la libertad de la acentuación—Transcripción musical moderna—Variaciones texuales o piadosas reflexiones de la muerte—Advertencia final».

Por más que el Canto penitencial de que aqui se trata tenga el aire de una danza, es, si acaso, la *Danza de la muerte*, una verdadera danza moral, que tiene un aire exhortatorio desde la primera copla que el trovador hace a los que vivimos en este mundo, que con tanta facilidad nos distraemos de considerar el fin de todas las cosas.

Como factura musical pertenece al grupo del *Cuncti simus* y *Polorum Regina*. Toda la danza gira por el ámbito de las tonalidades quinta y sexta gregoriana, o sea el *Tritus* antiguo, «peró puede asegurarse — según expone el autor — *la Tornada i la darrera part de les cobles al quint o auténtic,* transportado al *do mayor,* y la primera parte de la copla, el *quinto* en su posición natural, o, tal vez, a un *octavo (Tetrandus),* con la tónica provisional *sol,* modulando, en la resolución, a un *sexto modo,* determinado por el semitono, mi - fa».

Conviene observar que en los cantos montserratinos, como en todos las populares, se admite y se practica la libertad mas absoluta en el emplazamiento del acento, que no está ligado a ninguna convención previa ni exige ningún *ictus* o apoyo para hacerse sentir sin perder nada su oficio.

Ya es hora de terminar los rápidos extractos que hemos hecho del interesantísimo estudio, con tan buena fortuna y mejor inteligente atención, ha llevado o cabo nuestro ilustre amigo y compañero de estudios en estos achaques comunes de aficiones a la restauración de la melopea patria, agradeciéndole la citación que hace de nuestras harmonizaciones de algunos cantos, precisamente del famoso Codex o *Llibre Vermell,* hechas a petición suya.

SIGLO XV

14) ANÓNIMO

Alburquerque, Alburquerque,
Merecias ser honrado;
En tí están los dos Infantes
Fijos del Rey Fernando

Proceden estos cuatros versos de un romance, que no se halla en ningún Cancionero. Se refiere a un hecho acaecido en 1430. En un manuscrito de fines del siglo XV, que se halla en Bib. Nacional de Madrid, halló Barbieri el romance entero, con la variante de la primera copla que dice los *tres,* en vez de los *dos* Infantes del Código de Palacio transcrito por el citado Maestro.

(Cancionero Burbieri, 321).

15) LEALTAD ¡O LEALTAD!

En la *Crónica del Condestable Miguel Lucas de Iranzo* se halla — según Barbieri — «el documento de música profana española más antiguo de que tenia noticia; es un romance a cuatro, que se halla en el manuscrito de la misma Crónica, música atribuida por unos a *Juan de Olí», Olid,* y por otros a Diego Gómez.

La copia de la Crónica data del año 1466.

(Vide Can. Barbieri, Preliminares pag. 11).

16) MUY CRUELES VOCES DAN...

Composición que data del 1469, cuando, hechas las bodas de Isabel la Católica con Don Fernando, Infante de Aragón, Rey de Sicilia, estaban rebelados los catalanes contra su Rey Don Juan II, capitaneados por el Duque Juan de Lorena, que luego murió en Diciembre del dicho año.

(*Vide Canc.* Barbieri, 319).

17) ¿ENSALADA?

Francisco Peñalosa, 1470-1535.

Curiosa composición. Parece compuesta como para una apoteosis música de la canción, escrita a 6 partes vocales, las dos primeras sobre un mismo texto *Por las sierras de Madrid,* y las cuatro restantes sobre las letras de otros tantos villancicos populares, *Enemiga la soy, madre — Aquel pastorcito, madre — Vuestros son mis ojos — Loquebantur variis linguis.*

(*Vide Canc.* Barbieri, 438).

Peñalosa n. en 1470 y m. en 1535, fechas no comprobadas aunque probables. Fué *cantor* (maestro) de la capilla del Rey Don Fernando el Católico y, quizá antes *cantor* de la capilla del Papa, según testimonio del mismo León X. En el *Canc. de Barbieri*, figura como autor de la composición que se comenta. Eslava publicó 6 en un *Lyra Sacro-Hispana:* yo publiqué 2 en el Salterio Sacro-Hispano. En el archivo de Tarazona existen numerosas obras de este autor, que no hay que confundir con Juan Peñalosa que fué «músico de tacla» o sea organista de la Catedral de Toledo, allá por los años de 1549 y 1566.

(Vide Pedrell *Catalech de la Bib. Mus. de la Dip. Provincial de Barcelona,* vol. II, pág. 164).

18) EN MEMORIA D' ALIXANDRE

Dice Barbieri que este romance debió ser compuesto en el verano de 1489, cuando el Rey Católico estaba sitiando a la ciudad de Baza. Quizá la primera copla de este romance no concuerda con el sentido de lo demás. Versa el romance sobre la embajada que recibieron los Reyes católicos, considerados por el pueblo como destinados a la conquista del Santo Sepulcro, para esta liberación cristiana y, además, el aniquilamiento de la raza de Mahoma.

En el tratado de Salinas. De *Música lalri septem*, se da la noticia de que cuando en 1492 se publicó el decreto de expulsión de los judios, cantara el pueblo esta cantorcilla,

Ea, judios, a enfardelar,
que mandan los reyes
que paseis la mar.

que el maestro Anchieta excogió como tema de una *Missa famosa,* hoy perdida.

Nacio el maestro Juan Anchieta a mediados del siglo XV y m. en su patria, Azpeitia, en 1323. Fué Capellán y Cantor de los Reyes Católicos. Cuando el Príncipe Don Juan contó quince años de edad, asistío Juan Anchieta a la Cámara del Príncipe como de los Reyes.

(*Vide Canc.* Barbieri, 328, y además mi *Catalech de la Bib. Mus. de la Dip. de Barcelona*, pág. 159, vol. II).

19) ¿QU'ES DE TI, DESCONSOLADO?

Juan del Encina.

Este romance, completado y tomado por Barbieri del *Cancionero de Juan del Encina* fué hecho a consecuencia de

la rendición de Granada en 2 de Enero de 1492. A continuación de este romance, queria Encina que se cantara su villancico, que empieza, *Levanta, Pascual, levanta,* composición que data del año anterior a aquella fecha.

Véase, ahora la canción conmemorativa italiana de Verardi, dedicada a celebrar la conquista de Granada.

20)

La conquista de Granada se celebró en Roma con fiestas religiosas y profanas, entre estas una corrida de toros *(taurorum venationem)* y un drama intitulado *Historia Bœtica,* escrito en latín por el Camarero del Papa, Carlos Verardi, y representado el dia 21 de Abril de 1492. Al fin de este drama se halla impresa una canción italiana (la presente), especie de himno en loor de los Reyes Católicos que puede verse completo en el *Cancionero* de Barbieri, Vide *Apéndice* 315.

21) LEVANTA, PASCUAL, LEVANTA...

Este es el villancico que conmemora la conquista de Granada, y que Encina recomendaba que se cantase después del que empieza

¿Qu' es de ti, desconsolado?

(*Canc.* Barbieri, 316).

22) YO NO SOY LA REINA VIUDA...

Anónimo.

Composición posterior a la fecha de la muerte de la Reina Doña Isabel, madre de Isabel la Católica, que pasó muchos años de su viudez retirada en Arévalo, hasta que murió el 15 de Agosto de 1496. Piensa Barbieri que la música de este romance puede atribuirse a alguno de los músicos de la cámara y capilla de la Reina Católica, tal vez a Juan de Anchieta.

(*Vide Canc.* Barbieri, 324).

23) A TAL PÉRDIDA TAN TRISTE...

Créese que este villancico fué inspirado por la muerte del príncipe Don Juan, acaecida en 4 de Octubre de 1497.

(*Canc.* Barbieri, 338).

24) ROMERICO, TU QUE VIENES...

Juan del Encina
Comp. de fines del siglo XV.

Debió hacerse muy popular este villancico cuando todavia en el año 1501 lo recordaba Don Luís Milán en su *Cortesano,* traducción del *Cortigian* del original italiano.

(*Canc.* Barbieri, 240).

SIGLO XVI

25) TRISTE ESPAÑA SIN VENTURA...

Esta copla, principio de un romance desconocido, es creible que fuese inspirada por la muerte de Isabel la Católica, acaecida el martes 26 de Noviembre de 1504.

(*Canc.* de Barbieri, 317).

26) y *26 bis*)

Hay una égloga de Juan del Encina intitulada *Del escudero que se tornó pastor,* y otra *De los pastores que se tornaron palaciegos,* que sirve de continuación a aquella. A esta pertenecen los villancicos que aqui se presentan,

Gasajémonos de hucia
qu' el pesar
vienese sin lo buscar.

que se cantaba en la mitad de la égloga; y el villancico de terminar, la siguiente, en cuyo final tomaban parte todos los personajes de la acción, cuya letra dice:

Ninguno cierre las puertas
si amor viniere a llamar,
que no le ha de aprovechar.

(*Vide Canc.* Barbieri, 353-354).

27) ¡CARNAL FUERA! ¡CARNAL FUERA!

Es el Villancico final de la égloga de este título.

Son interesantísimas esas églogas del que pasa por fundador de nuestro teatro.

Dice mi excelente amigo Rafael Mitjana (1) que «estas églogas deben ser consideradas como verdaderas óperas cómicas. En medio de una de ellas hubo *baile* entre los pastores y sus esposas; después de un villancico cantado *tornanse a razonar los pastores,* y se vuelve a proseguir el diálogo, ofreciendo ya la idea de un intermedio».

(*Vide* Estudios de Mitjana antes citado).

28) CABALLEROS DE ALCALÀ...

Es uno de los romances que Durán en su *Romancero* clasifica de fronterizos.

El Lope Martínez, autor de la música, es completamente desconocido.

(*Vide Canc.* Barbieri, 318).

29) ¡DEH FOSSE LA...

Anónimo 1505.

Esta canción popular italiana del siglo XV se halla en el libro VI de *Frottole,* impreso en Venecia el año 1505 por el famoso tipógrafo Octavi Petrucci. Se copia en el *Cancionero* de Barbieri, pero con importantes variantes respecto al original. El copista aparece preocupado, al parecer, para quitarle a la composición el carácter cortesano, cuidando acentuar principalmente el ritmo de su melodia popular.

(*Canc.* Barbieri, 78).

---

(1) *Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo VI,* Madrid, sucesores de Hernando, 1918.

29 bis) DEH FOSSE LA...

Es la melodia original de *Frottole.* Se publica para que se aprecien las variantes de la música del copista español.

(*Canc.* Barbieri, Apéndice el A.º 78).

30) RÓMPASE LA SEPOLTURA...

Anónimo.

Bien se deja suponer lo que se lamenta en este Romance: el desastre del sin ventura rey Don Rodrigo (711).

(*Canc.* Barbiere. 320).

31) FRANCESES ¿PORQUÉ RAZÓN FUISTEIS DEL RUYSELLÓN...

Pedro de Tordesillas
Composición de antes de 1503.

Este villancico se refiere a lo desastrosa retirada del Rosellón, que hizo el ejército francés del Mariscal de Rieux en 19 de Octubre de 1503, levantando el sitio de Salses y huyendo precipitadamente de las tropas españolas, hasta encerrarse en Narbona, con pérdidas de gente y de parte de su artilleria y municiones.

Tanto la melodia, como la letra, tienen un marcado sello popular.

El autor, Pedro Tordesillas, asentó por Capellán Cantor de la Reina Católica en 1.º de Enero de 1499.

(*Canc.* Barbieri. 141).

32) POR UNOS PUERTOS ARRIBA...

A.º Ribera 1506.

El autor de la música de este romance, es una incógnita. Hay un Antonio o un Alonso, como que la abreviatura A.º se presta a esa doble interpretación. En el caso que significase Alonso, existió un Alfonso de Ribera, Camarero de la Reina Doña Juana la Loca, por los años de 1506 a 1523, de quién da noticias Alvarez de Baena. Si se refiere a Antonio de Ribera, existió un cantor en Roma de la Capilla Pontiticia, en los años 1513 al 23, del cual hay obras de música polifónica en el archivo de la Catedral de Tarazona. Barbieri cree que el autor de la música de este romance sea el último.

(*Canc.* Barbieri, 81).

33) LA VIUDA

Ensalada

Fragmentos

Mateo Flecha.
Primera mitad siglo XVI.

Se han escogido los fragmentos anteriores de una *Ensalada* de Flecha, *La Viuda,* que es el único personaje alusivo, que figura en ella, o sea *La Música,* para que se puedan estudiar los intentos expresivos de humorismo musical en sus geniales maneras y forma de utilizar el canto popular, siempre en contraste con el relato y seriedad del texto, contraste por medio del cual se obtiene una parodia curiosa, dado el humorismo del género.

Así he podido afirmar en otros estudios (por ejemplo en la serie de monografias, *Mùsics Vells de la terra* — en el Boletín del *Orfeó Català,* año 1904 y siguientes — y en el estudio de los dos Flecha (tío y sobrino), que se hace en el Vol. II del *Catàlec de la Biblioteca Musical de la Diputació*

de Barcelona, pág. 179), que estas pieza musicales humorístico-musicales pudieron mimarse, y por lo mismo representarse, lo cual daria en la historia de la musicografia española, una corriente exacta de representaciones como las que representan en Italia las obras similares de Orazio Vecchi.

Sea como quiera, los primeros versos de la *Ensalada* citada, cantan los interpretes de *La Viuda*, sobrentiéndase *La Música*:

¡La viuda se quiere casar!
¡Desdichado del que muere!
Si no iba a buen lugar
La música y honrada
Enviudó por desconcierto...

El texto del primer verso obligaba a sugerir al oyente el recuerdo de la tornada, tan popular ahora como entonces, y en esta forma se la asimila Flecha, presentándonos una de las variantes de la misma.

(Vide, *fragmento A*)

Que la música, buena y honrada, enviudó por desconcierto, es tan verdad para los vanos de ahora como lo fué para los de entonces, bien adivinará el lector si sabe *entrar* en el espiritu humorista de Flecha:

Que el buen gusto yace muerto,
Y quedó desanparada.
¿Donde hallará morada
En que se pueda abrigar
Si no iba a buen lugar?

Y como se trataba de una lamentación sobre la Música *enviudada por desconcierto,* hecha mano Flecha del texto adecuado de la *Lamentación* de Jeremias, *Facta est quasi vidua domina gentium,* traducida musicalmente en puro estilo pofifónico, bien conocido por el autor por haberlo bebido en buenas fuentes.

(Vide, *fragmento B*)

Pero pregunta, recordando que se trata sin duda de un *Villancico* dedicado al nacimento de Jesús (porqué esa clase de composiciones son, también, variantes del obligado *vilancete,* que asi se aplicaba a lo divino como a lo profano), pregunta un cantor:

¿Quién canta lamentaciones
En noche tan sin dolores?

Y responden los cantores polifónicos, dialogando con el cantor preguntón:

—Los cantores, señores.
—Sepamos ¿por cual razón?
—Por la poca estimación
En que Música es tenida.
Esa fué nuestra venida
A esta conversación.

Parodian los cantores algunas tonadas de conocidos romances, como las que dan a las preguntas anteriores, cuya tonada se habrá perdido.

(Vide, *fragmento C*)

Continuan lamentando la *poca estimación* en que la Música es tenida, imitando ahora a Jorge Manrique:

¿Qué fué de aquel galardon
Las mercedes que a cantores se hicieron?

Ataca la parte de *Cantus, Rey Fernando mayorazgo,* que repiten tres partes, pues la polifonia se reduce a tres, después a dos, y vuelve a cuatro en los siguientes términos musicales, que acusan aromoso ambiente de canción popular.

(Vide, *fragmento D*)

Acaba el *Cantus* el anterior fragmento mientras las demás voces sigen talareando el contrapunto anterior que ofrece cómico contraste con la gravedad del recitante, que diriamos, de este pasaje. Y de respuesta, después de este serpenteo contrapuntístico, se encangan por contrata, las voces, formando una serie de acordes sobre los cuales no se pierde el tema del *Cantus*.

(Vide, *fragmento E*)

Después de ese incidente, canta a solo la parte vocal superior:

¿Qué marido perdí, mezquina,
Qué marido y qué afanador?

Y glosa estos dos versos la masa de voces, produciendo unas frases de viveza rítmica y caracterizadamente popular, que podria tomarse como un *vito*.

Dice después el texto:

Arzobispo de Toledo
Oigovos e non vos veo

Es una alusión y parodia del romance que comienza, *Campanitas de Toledo—Oigovos e non vos veo*.

Y continua:

El de Fonseca seria...
Que en música se perdia
Por tomalla y por dexalla:
Agora que la queria,
Se murió en esta batalla...

Mientras el *Cantus* dice las palabras del texto, las demás voces talarean como dándole una serenata burlesca al buen Fonseca. Y, enseguida, un trozo serio y formal de la *Ensalada* de *La Viuda* que parece un golpe de botafumeiro dirigido *in pectore* o real y verdaderamente, por ser gran protector de Música y músicos:

El Duque de Calabria es,
Con quien no ha habido revés;
Es su amiga muy amada

El Duque de Calabria casó en Sevilla con la reina viuda D.ª Germana de Foix. Fué un gran aficionado a la música y futuro protector de Luis Milán. Protegió la impresión del primer tratado de cifra para vihuela impreso en Valencia, por Pedro Mey, año de 1534, *El Maestro*.

Continua el funcionamiento del botafumeiro. Dicen los cantores:

Viuda enamorada,
Gentil amigo teneis;
Por Dios no le maltrateis
Pués alguno la burló
Con palabras que le dió,
Y palabras de fruslera,
Que no diré yo quién es
Ni quién era,
Que no diré yo quién es
Ni quién, nó.

Y súbito, por una de aquellas transiciones comunes en las *Ensaladas* de Flecha, mientras el oyente saborea el gusto que le han dejado los versos anteriores del romancerillo clásico, aparece la popular *La mal maridada* como consecuencia de la parodia que se hace de la tonada en el texto:

De iglesia en iglesia
Me quiero yo andar
Por no mal maridar...

Abundan tanto las versiones de este vilancete o romance, que se podria escribir todo un libro sobre este tema, y que ya en el *Cancionero de Amberes* (1557), aparece una glosa contra las glosas y los glosadores, en la que se dice:

¡Oh bella mal maridada,
A qué manos has venido!
Mal casada y mal trobada,
De los poetas maltratada
Peor que de tu marido.

No se quedaron cortos los músicos contrapuntando el aludido tema. Poseo una variante del mismo en el Codex musical que perteneció al almirante Don Fernando de Colón, y cuyo Codex, que se conserva en la Colombina de Sevilla, tradujo para mi uso mi excelente amigo Don Vicente Ripollés, Presb. y que no he podido beneficiar, poco ni mucho, por la poca destreza que está escrita la notación del original. En el *Cancionero de Palacio,* publicado, se insertan varias *mal maridadas,* y más adelante reproduzco o menciono las de nuestros vihuelistas Luís de Narvaez (1538), Enriquez de Valderrabano (1547).

De todo lo que se sabe hasta lo presente de Fray Mateo Flecha, tío, inventor de *Las Ensaladas,* publicado por mi y por mi buen amigo Sr. Carreras y Bulbena en la *Revista Musical Catalana,* se deduce que Mateo Flecha, tío, pertenece a la primera mitad del siglo XVI, y que siendo maestro de las Serenísimas Infantas de Castilla, alcanzó la madurez de su talento y la plenitud de su nombre durante el reinado de Carlos V. No publica nada por si mismo, reduciéndose su bibliografia a las transcripciones que hizo en la *Orphenica Lyra,* el vihuelista Miguel de Fuenllana, y a las *Ensaladas* editadas por su sobrino, de los mismos nombres y apellidos ambos, en Praga.

En cuanto a Fray Mateo Flecha, sobrino, se sabe que nació en la villa catalana de Prades a medianos del siglo XVI; vistíó el hábito de carmelita en el convento de la orden de Valencia; desde 1564 era capellán de la emperatriz de Alemania y músico del emperador Maximiliano II; en 1568 An-

tonio Gordano de Venecia, publicaba *Il Libro Primo di Madrigali a Quatro e Cinque voci con uno Sesto*, *et un Diàlogo a Otto,* dedicado al aludido emperador: en 1580 residia en Bohemia, siendo abad de Thyan, cuando en 1581 hacia estampar en Praga, *Las Ensaladas* de Flecha, maestro de capilla que fué de las Serenísimas Infantas de Castilla, recopiladas F. Mateo Flecha, su sobrino, con algunas suyas y de otros autores, por el mismo corregidas y hechas estampar. Dedicada al Ilustrísimo Señor Don Juan de Borja del Consejo de la Majestad Cesarea. Impresa en la Ciudad de Praga en casa de Jorge Negrino año 1581. Publicaba, además, en obra *Divinarum Conpletarum Psalmí,* lectio brevis, *et Salve Regina, cum aliquibus Motetis*; en 1599 volvia a España, y en 1604 moria en la Abadia de Portella cerca de Berga.

Vide, Pedrell, Catálec Musical
de la Diputació de Barcelona, Vol. II

34) — *35)*

I

Diferencias (*variaciones*) *sobre la* Gallarda Milanesa

II

Diferencias (*variaciones*) *sobre* El Canto (*canción*) Del Caballero

Cabezón (Antonio del), (1510-1566).

Desde que por la sencillísma virtud de saber leer, escribir y de poseer una buena dosis de sentido común, me fué dado *descubrir* las Obras de Música para tesla y arpa y vihuela de Antonio del Cabezón, Músico de la Cámara y capilla del Rey Don Philippo... recopiladas y puestas en cifra (1) por Hernando del Cabezón su hijo... la fama del músico ciego

(1) Traducidas por mi, y publicadas en cuatro volúmenes de los ocho de que consta mi Antologia *Hispaniæ Schola Musica Sacra.*

que tantas claridades nuevas y esplendentes vió en el Arte músico, como creador del arte de variar un tema, propagador del arte de tañer órgano y propulsor de la escuela de los virginalistas ingleses, y perfeccionador de la nuestra, gracias a los estudios y adivinaciones de Hugo Riemann, Van den Borren, la fama del sublime ciego, repito, se ha extendido mucho por las regiones de Europa toda.

Es imposible reproducir aqui los grandes estudios biográficos, bibliográficos de todo género que he dedicado a esa gran figura de nuestra historia nacional. Se trata solo de presentarle en dos únicas composiciones, que bastan para conmemorar, y manifiestan, elocuentamente, lo que *vió* ese ciego prodigioso en hecho de *folklore* y de nacionalización musical.

Estorban los comentarios técnicos ante la vista de esa *Gallarda Milanesa* y más aún ante las Diferencias (variaciones) sobre el *Canto* (canción) *del Caballero.*

Pedrell, *Vide,* Antologia *Hispaniæ Schola.*

36) ¡ORA, SUS!

Escobar.

Interesante composición para la historia de nuestro Teatro. El autor es uno de los músicos conocidos de apellido Escobar. Los hay, como el autor de este villancico, del siglo XVI o primera mitad del XVII.

(*Canc. Barbieri, 347*).

37) LAS MIS PENAS, MADRE...

Otra composición del mismo autor. Véase la nota anterior.

(Del *Canc. Barbieri,* 48).

38) MEUS OLHOS VAN PER LO MARE...

Preciosa y enternadora composición. Faltan versos a la copla, peró la música está completa.

(*Canc. Barbieri,* 458).

39) DE MONZON VENIA EL MOZO...

Cantarcillo popular, que ha debido ser muy popularizado, pués, es uno de tantos, genuinamente español de pura raza.

(*Canc. Barbieri,* 403).

40) PRADO VERDE Y FLORIDO...

Francisco Guerrero (1527-1599).

Publico una sola composición de las llamadas *Canciones y Villanescas españolas,* que según confiesa un prologuista contemporaneo del glorioso maestro sevillano, andaban manuscritas de mano en mano, composiciones más tarde puestas a lo divino en la edición intitulada *Canciones y Villanescas epirituales*, de Francisco Guerrero, maestro de Capilla y Racionero de la Santa Iglesia de Sevilla, a tres, y a cuatro y a cinco voces. En Venecia en la imprenta Iago Vincentio, 1589.

(Véase *Hispaniœ Schola Música Sacra,* Vol. II, F. Pedrell).

41) DOS CANCIONES Y VILLANESCAS ESPIRITUALES

A) *Si tus penas prueba...*

B) *O Virgen, o Virgen...*

Francisco Guerrero (1527-1599).

Ya he dicho que hay edición de las *Canciones y Villanescas espirituales,* impresa en Venecia en la imprenta de Iago Vicentio, 1589.

Como en el tomo de referencia señalado en la nota anterior me refiero a la extensa biografia y bibliografia de la magna obra del maestro sevillano Francisco Guerrero, a

aquella monografia remito al curioso lector. Aqui advierto, solamente, que la fecha cronológico-biográfica referente a este insigne maestro abarca estas dos fechas:

Nació en Sevilla durante el mes de Mayo de 1527, y murió en Sevilla el dia 8 de Noviembre de 1599.

(*Vid. op.* citada en el número anterior).

42) 43) 44) 45) 46) y 47)

Del libro de vihuela, *El Maestro*, de Luis Milán, 1535.

El ejemplo *42)* y los 5 siguientes figuran en el *Libro de Música de vihuela de mano* (de Luís Milán), intitulado *El Maestro*... dirigido al muy alto y poderoso don Juhán, por la gracia de dios rey de Portugal y de las Islas. Año MDXXXV. (Colofón) Fué impreso el presente libro de música de Vihuela de mano... por Francisco Díaz Romero... en la... ciudad de Valencia. Acabose a iiij dias del mes de Diciembre. Año... de Mil y quinientos treinta y seis.

El *Maestro* no es principalmente un trazado didáctico, como podria creerse, sinó una colección de *fantasias*, *aires de pavana*, *villancicos,* y sonadas en castellano y portugués. Es de gran importancia folklórico-popular, especialmente todo lo que se refiere a música de antiguos romances y a literatura galaico-portuguesa, puesto que al libro han ido a parar antiquísimos, sonadas *serranillas, cançoes d'amigo y de ladino, vaqueiras* y gran parte de la riquísima lírica de aquel florecimiento nacional.

La impresión de la obra músical de Milán es anterior a la del celebrado *Cortesano,* dedicado a Felipe II y publicado en Valencia en 1561. El tal libro es traducción castellana de *Il Cortigiano* de Castigliones, traducción que, verdaderamente, sobrepuja al original italiano.

Fué Milán caballero valenciano de ilustre casa, gentilhombre de la casa del Duque de Calabria, gran músico, también, y según Cerdá y Rico en sus notas el *Canto del Turia,* «es tan diestro en el arte de tañer instrumentos de cuerda que

le apellidaron el Orfeo». El *Cortesano* de la traducción de Milán, no ha sido estudiado musicalmente, y es muy de sentir porqué se compone de varias poesias, canciones, villancicos, esparzas, redondillas, diálogos festivos, etc. (Forma un tomo en 8.º de 240 hojas sin foliación).

El gentilhombre valenciano mereció ser llamado a la corte del Rey de Portugal, quién le distinguió en ella «y tanto fué lo que se aficionó de su gran habilidad — dice Gimeno en sus *Escritores de Valencia* — que le hizo gentilhombre y le asignó siete mil cruzados de renta».

He hablado antes, número *33*), del Duque de Calabria, gran protector de música y músicos, casado con la reina Germana, viuda de Fernando el Católico. Tenia capilla de música y en ella el capellán y Maestro Pedro Pastrana, a más de nuestro Luís Milán. En el inventario de lo que el Duque legó al monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia, cuyo inventario se conserva en el Archivo Historico Nacional, se citan los varios libros de música que poseia el Duque.

También he hablado antes, *Vide* el número *33*) de la *Ensalada* de Flecha, *La Viuda,* personaje que representa la Música; se alude en ella al Duque de Calabria elogiando la protección que dispensaba a la música:

El Duque de Calabria es
Con quién no ha havido revés:
Es su amiga muy amada.

Hace pensar esta alusión en la tal *Enlasada* de *La Viuda,* si Mateo Flecha, tío, pasaria alguna temporada en la corte de tan insigne protector, y escribiria allí, para los músicos de la capilla, la composición de referencia.

48) TRES MORICAS ME ENAMORAN

Anónimo siglo XVI.

Composición de carácter popular. Más popular que otra de Diego Fernández, sacada del códice de Palacio, publicado por Barbieri.

Canc. Barbieri 17, y, además, vide en el 18 la composición de Diego Fernández.

49) ENEMIGA LA SOY, MADRE...

Anónimo.

En el *Cortesano* de Don Luís Milán, impreso en Valencia el año 1561, se halla este villancico sin copla alguna.

En las obras poéticas de Don Juan Fernández de Heredia, impresas el año 1562, reaparece, como ageno, con una copla de su composición.

En un pliego suelto en 4.º de letra gótica (Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1572), se declara que el villancico es de Juan del Encina.

Se halla el mismo villancico en el Cancionero, *Flor de enamorados,* compilado por Juan de Linares e impreso en Barcelona el año 1572.

Reaparece, también, en la *Floresto* de Böhl de Faber.

El ritmo ternario de esta composición se adapta al del *Vito* moderno. Por esto creo fundadamente que música y letra son del fundador de nuestro teatro Nacional.

(*Vide, Canc.* Barbieri 4).

50) AY QUE NON ERA...

Anónimo.

Bonito villancico del *Cancionero de Palacio*, publicado por Barbieri.

(*Vide* número 175).

51) AQUEL CABALLERO, MADRE...

Anónimo.

Muy popular y muy imitada por poetas y músicos. Don Luís Milán, en su libro de vihuela, *El Maestro,* incluye una de ellas: otra hay de Cristóbal de Castillejo y otra de Alonso de Alcaudete, algo picante. Consérvanse en todas ellas el primer verso.

(Véase *Canc.* Barbieri 209).

52) COMO ESTA SOLA MI VIDA...

Ponce (Juan).

Esta obrita lleva en el códice el nombre de *Lamentación.* Del autor de la música no se tienen noticias.

53) BAJA

Del libro *El Delfín de Música,* de Luís de Narvaez, 1538.

Danza antigua que introdujeron en España los Flamencos y Alemanes de la Baja Alemania, y que se llamó así para distinguirla de la importada por los Alemanes de la Alta Alemania, que se denominó *Alta* (1).

54) YA SE ASIENTA EL REY RAMIRO

Del libro *El Delfín de Música* de Luis Narvaez, 1530.

55) CON PESAR RECORDÓ EL MORO...

Del libro de Narvaez citado.

56) TRISTE ESTABA EL REY DAVID

Del Tratado de Vihuela de Alfonso Mudarra, 1546.

Composición anteríor al 1546, fecha del tratado de vihuela de Alfonso Mudarra. Transcripción desmañada del Conde de Morphi. con la gráfica *especial* de su invención.

---

(1) *Vide,* más adelante.

57)

Del libro de cifras *Silva de Sirenas,*
de Enriquez de Valderrábano, 1543.

58) AY! DE MI!...

Del libro antes citado.

59) DE DONDE VENIS, AMORE...

Del propio libro.

60) JAMÀS COSA QUE QUISIERA...

Del propio libro.

61) LOS BRAZOS TRAYO CANSADOS...

Millan, siglo XVI.

El compositor llamado Millan, completamente desconocido, trae esta copla que debió de ser la primera del romance viejo relativo a la célebre rota de Roncesvables. Aquí *no se falta a Don Reinalte* (¿Reinaldos de Montalvan?). En la *Silva de Sirenas,* de Enríquez de Valderrábano (fecha del tratado de vihuela de este autor, el año 1547) no se busca a *Don Reinalte* sino a *Don Beltran*. Ateniéndose a la crónica de Turpin la razón está de parte de Enriquez.

No se ha descifrado este enredo, y yo no me atrevo a solucionarlo.

(Véase el *Can.* de Barbieri, 344).

62) SI D'AMOR PENA SENTIS...

Anónimo.

Es una nueva lección, entre otras, de la crónica caballeresca de Gayferos y Melisenda. Léase para comprobar esto en el Romancero general, de Duran, el romance que empieza *Asentado está Gayferos.*

63) MIRA NERO DE TARPEYA...

Romance viejo

Del *Libro de la declaración de instrumentos,* de Fray Juan Bermudo, 1548.

En uno de los capítulos siguientes al *Arte de cifrar* del citado *Libro de la declaración de instrumentos,* inserta el tratadista, revolucionario como pocos le aventajan en esto, como ejemplar de cifras el «romancia viejo del modo cuarto» que transcribo de la vihuela de siete órdenes (templado escepcional (sol—do—fa—sol—do—fa—sol) cuya letra es la que indica el principio de este romance.

64) SO ELL ENCINA...

Anónimo

De carácter esencialmente popular.

65) PAVANA

Muy llana, para tañer.

Del libro de cifras, de Pisador, 1552.

Danza antigua española, grave y de movimientos pausados, en compás de $^2/_2$ o $^2/_4$ muy usada en los siglos XVI y XVII. Se denominó así porqué las figuras que se hacian bai-

lando formaban una rueda como la cola de un pavo. Para bailarla, los hombres no abandonaban las capas ni las espadas, y por alusión a las actitudes que tomaban ahuecando las capas empuñando las espadas se originó, según se afirma, el verbo *pavonearse* aplicable a los que hacen ostentación de la gallardia y continente de su persona.

66) ALTA

Del libro de cifras de Pisador, 1552.

Danza antigua española, procedente de la Alta Alemania, y llamada así, para diferenciarla de la que procedía de la Baja Alemania, que se conocía, también, en Italia y en Flandes.

—Ejercicio que se hacía en las escuelas de danzado españolas, bailando un poco de cada una de tales danzas, ora una *Alta,* ora una *Baja,* de modo que, como repertorio de danzado, la repasara toda la escuela como preparación del ejercicio.

67) GUARTE, GUARTE EL REY DON SANCHO

Del libro de cifras de Pisador, 1552.

68) LA MAÑANA DE SAN JUAN

Del propio libro.

69) PASEÁBASE EL REY MORO...

Miguel de Fuenllana
(De su tratado Orphénica Lyra, 1554.)

El tratado *Orphénica Lyra* de Fuenllana, no sólo nos ha conservado sus interesantísimas obras, sino las de muchos de sus antecesores y contemporáneos, gracias a sus acerta-

das transcripciones para vihuela modesto instrumentador de todo un museo de bellezas conservadas para la posteridad.

Encabeza la serie la reproducción de un romance, *Paseábase el rey moro,* de típica tonada indígena que es muy de admirar. Sigue el *lamento,* merece este título, intitulado *Duélete de mi, Señora*, transposición de ese maravilloso cuanto dolorosamente desconocido, Juan Vazquez, un maestrazo de Sevilla o por lo menos de la escuela sevillana, que colocado en plena mitad del siglo XVI se adelanta con todo el poder de su genio a épocas recientes.

¿Para que citar más composiciones de ese maravilloso genio? Ahi están para que las admiren todos los lectores.

Véanse los números 70), 71), 72), 73), 74), 75), 76) y 77).

Pero digamos algunas palabras de ese famoso vihuelista, que Riemann presenta como el autor que *presiente el significado técnico-musical del acorde músico,* oriundo de Navalcarnero y autor del preciosísimo *Libro de música para Vihuela, intitulado, Orphénica Lyra,* ciego de nacimiento como Cabezón, Salinas... «músico de la marquesa de Tarifa y... postillon,» caso que maravillará al que leyera. Un contemporáneo suyo, da fe de esto, el P. Zapata, quien hablando *De habilidades de ciegos,* en su curiosa *Miscelánea,* dice: «Y otro Fuenllana, ciego, cuando el Rey de Bohemia gobernó a España, era postillon: que salía con los correos y caballeros de casa del maestro de postas, y los guiaba a su jornada y los tornaba a volver, y así no se podrá decir: cuando los ciegos guian, guay de los que van detrás, sino guay de los que corren la posta.» (1)

Y al meditar uno sobre todos estos extremos, y sobre todo al meditar en todo lo que ha salvado para el arte el tratado *Orphénica Lyra,* piensa uno ¿como pudo un ciego almacenar en su memoria tal cúmulo de composiciones? ¿como pudo corregir las pruebas de imprenta de todas ellas? ¿pueda dudarse, acaso, de la existencia de ciegos fenomenales?

(1) Vid. tomo XI del *Memorial Histórico.*

70) DUÉLETE DE MI, SEÑORA

Composición de Juan Vazquez,
transcrita del Tratado de Fuenllana.

Ya he hablado antes de esa inspirada composición transcrita para vihuela por Miguel de Fuenllana. Basta para acreditar la genialidad de su autor. Es un verdadero *lamento* escrito, sin duda, para voz de barítono, voz adecuada de timbre humano para hacer resaltar tan encantadora y apasionada peroración.

71) DE LOS ÁLAMOS VENGO...

De Juan Vazquez.

Ingenuidad de la tonada para que traduzca bien su procedencia genuinamente popular.

72) ¿COMO QUEREIS, MADRE...

De Juan Vazquez.

Tiernamente apasionada.

73) MORENITA, DAME UN BESO...

De Juan Vazquez.

Los magnates, damas y hasta los mismos reyes y reinas de otros tiempos consentían los *excesos* que deja adivinar esta obrita, porqué sus poetas y músicos de cámara serian... más *naturales* y, sobre todo, menos hipócritas social y civicamente hablando que los de los tiempos presentes.

74) VOS ME MATASTEIS

De Juan Vazquez.

Versos muy popularizados en tiempo de Vazquez.

75) AY QUE NON OSO...

De Juan Vazquez

También era muy popular esa letrilla antiguamente.

76) NO SÉ QUÉ ME BULLE...

De Juan Vazquez.

Tendrían oidos de... coracero los oyentes de esta canción.

77) QUÉ FAREM...

De una *Ensalada* de Flecha...

En varias obras mias he hablado mucho de los Flecha, tio y sobrino, y a ellas me remito, especialmente en *Los músichs vells de la terra,* en el *Catálech de la Biblioteca musical de la Diputació de Barcelona,* etc.

78) ENFERMO ESTÁ ANTÍOCO

Del libro de cifras *El Parnaso,* de Esteban Daza, 1576.

79) LA MONJA!

Navarro (Juan).

Composición de Juan Navarro, «Maestro español del siglo XVI»—rezaban las cuatro pequeñas páginas de esta obri-

ta genial, manuscrita, que me remitía el maestro Barbieri, poniendo al fin de ellas «Hallazgo y transcripción de F. A. Barbieri»—. Me parece recordar que Barbieri andaba, hace años de esto, ocupado en transcribir de un ¿códice? toda una colección de obras por el estilo de la presente, es decir, de índole profana. Mi ilustre amigo Julio Gómez, del Cuerpo de Archiveros, aplaudido compositor, y conocedor de las existencias del fondo de obras de Barbieri existentes hoy en la Bib. Nacional, recordará, sin duda, si existe en dicho fondo el proyecto de referencia del cual se deduzca el proyecto que acabo de recordar, esto es, si existe el tal códice de composiciones profanas de Juan Navarro.

Tres datos puedo ofrecer para reconstruir la personalidad de Juan Navarro. El primero el de esta composición profana, *La monja,* escrita, por cierto para que resulte más picaresca, a cuatro voces blancas.

El segundo dato es el siguiente. En el vol. II, dedicado a Francisco Guerrero, de mi antología *Hispania Schola Música Sacra*, al tratar de las oposiciones para ocupar la plaza vacante por defunción del Maestro Cristóbal de Morales, cito, entre otros opositores, al mismo Francisco Guerrero, a quien se le otorga la plaza de Maestro de Capilla, y a sus compositores Luis de Cocar, racionero de Granada, y a Juan Navarro &. Sucedía esto, según rezan las actas capitulares del cabildo malacitano, en el mes de Febrero del año 1554.

El último dato es la existencia de una obra polifónica religiosa de Juan Navarro, de la qual fué editor el P. Soto de Langa, uno de los cofundadores de la institución del Oratorio fundado por San Felipe de Neri. Rotúlase: *Joannis Navarri Hispalen. Psalmi, Hymni ac Magnificat totino Anni seccundum ritum Sancta Romanæ Ecclesiæ, Quatuor*, *Quinque, ac Sex vocibus concinendi* & Ex Typographiæ Jacobi Tornerri 1590. Dedicatoria (al fin): Excudebut Franciscus Coattinus—infol máximi.

Por último Navarro, como Morales, Guerrero, etc. es de Sevilla.

80) CUATRO DE EMPEZAR

Juan Blas de Castro.

Esta composición, como las siguientes pertenecen, sin ninguna clase de duda, a los cuatro de empezar, de nuestro Teatro Nacional. (1)

Juan Blas de Castro, Juan Blas y Castro, Juan de Castro y Juan Castro y Blas, todas estas apelaciones ha merecido el compositor llamado Castro Juan Blas. Barbieri y Saldoni disputaron, largo y tendido, no sólo sobre el apellido verdadero sino sobre la procedencia de este artista.

Según Barbieri (2) «Juan Blas de Castro nació en Aragón hacia los años 1569, probablemente: fué un famoso compositor y cantante de música *da camera:* se acompañaba directamente con la *vihuela de arco;* alrededor de 1594 era músico de cámara del Duque de Alba, en cuyo tiempo hizo amistad con Lope de Vega, cuya amistad duró toda la vida: fué el compositor encargado de poner en música y cantar las poesias de Lope, haciéndole figurar éste en su *Arcadia* y en sus *Pastores* de *Belen,* bajo el seudónimo de el *Pastor Brasildo* (3): en 1605 ya era músico y ugier de cámara del rey Felipe III, por cuyos dos empleos disfrutaba *gajes* de la Casa Real (4): hacia los años del 1614 se retiró del trato de las gentes, y parece se quedó ciego, viviendo así veinte años más hasta el de 1634, que murió en Madrid. Lope de Vega, le estimó tanto, que besó su mano después de muerto, y le dedicó una de las más sentidas canciones. El Rey Felipe IV

(1) Véase más adelante. número 86) lo que eran en nuestro teatro antiguo los *Cuatros de empezar.*

(2) Véase Lope de Vega músico.

(3) En la *Arcadia* de Lope de Vega se introdujo el mismo poeta con su acostumbrado nombre pastoril de *Belardo,* e introdujo, también. a muchos de sus amigos y de los familiares del Duque de Alba, Don Antonio, nieto del Gran Duque, Don Fernando, entre ellos, el músico Juan Blas de Castro, *Brasildo.*

(4) Como ugier de cámara cobraba anualmente 43.920 maravadises, y como músico de la misma 30.000 de la misma moneda.

también quiso honrar su memoria mandando recoger y guardar sus obras musicales. Lope de Vega murió poco tiempo después de su amigo y compañero, pero su fama ha sobrevivido, y será eterna, al paso que el pobre Juan Blas de Castro yacía completamente olvidado hasta hoy—Barbieri consigna esta fecha 1863,—«que las circumstancias me han obligado a remover sus cenizas.»

Hasta aquí Barbieri.

Saldoni se inclinaba a creer que Juan Blas de Castro no era aragonés sino madrileño. Exhumó a este fin de una parroquia de Madrid, la siguiente partida de bautismo: «Siete de Enero de 1507—En este dia, mes y año susodicho, bauticé a Juan, hijo de Juan Castro y de su mujer Maria Blas, vecinos de Madrid: fueron sus compadres Juan de Torres y comadre Catalina de Ledesma.—Obispo».

81) CUATRO DE EMPEZAR

del Maestro Matias Romero.

En el *vol.* III de mi *Teatro Lírico Español,* escribía yo, años atrás, lo que sigue: Músico de mérito extraordinario, compositor fecundísimo y genio innovador. En 1594 fué recibido por Su Magestad como «cantor de su Real Capilla, con los gajes de Borgoña». A poco, en 1598, funciona como Maestro de Capilla, desde 19 de Octubre, y el año siguiente firma las *Ordenaciones* de la *Capilla,* anotadas al marjen por Felipe III. En 1607 es nombrado *capellán de banco.* En 10 de diciembre de 1633 figura como *maestro reservado* (jubilado), y entra a desempeñar el cargo que ocupaba, el Maestro Carlos Patino. Ocupa su puesto en la Real Capilla el Maestro Matias Romero, hasta el año 1647, en que se consigna: «Matias Romero, Maestro de Capilla *reservado,* murió a 10 de mayo.»

Otros datos. Sobre su salida de la Corte en Enero de 1638, los de el *Memorial histórico español,* vol. XIV, página 283. «A Mateo Romero, llamado vulgarmente el Maestro

Capitán, Capellán de Su Magestad, han enviado al Duque de Brabante, aunque iba muy contra su voluntad, creése que será recibido muy bien, como lo merece tan gran músico».

Más datos. Fué nombrado para suceder a Felipe Rogier, siendo recibido por Capellán de la Casa de Borgoña a 9 de Abril de 1609, que es desde que se ordenó de misa.

82) ¿DÉCIMA?

Del mismo maestro Matias
Romero, o Maestro Capitán.

Las tres composiciones anteriores proceden del «Cancionero Musical y Poético del siglo XVII recogido por Claudio de la Sablonara y transcritos en notación moderna por el maestro Don Jesús Aroca.»

83) BARQUILLA POBRE DE REMOS

Gabriel Dias Beson.

Este *Romance,* como la Entecha siguiente, pertenecen por su estilo y hasta por la gráfica musical empleada, a los *Cuatros* de empezar de nuestro Teatro nacional.

Del compositor Gabriel Dias Beson (Dias y no Diaz dicen los documentos que he visto) se tienen noticias muy abundantes pero confusas sin que sea posible aclararlas. No son las más fidedignas las que dan Fetis, Soriano Fuertes y algunos más. En el Catálogo de la Biblioteca musical de Juan IV de Portugal se señalan 497 villancicos de Dias Beson.

Perteneció como *cantorcillo* de la Capilla Real desde 1601. Por dejación del maestro Juan de Riscos desempeñó el magisterio de Córdoba desde 1612 hasta 1617, y después los magisterios de Toledo, Ecija, colegial de Lerma etc. Desempeñó por último el cargo de maestro de Capilla de las

Descalzas Reales. Fué autor, se dice, de un *Compendio de música*, y autor de algunos *Tonos* del libro intitulado *Tonos Castellanos*, perteneciente a la Biblioteca de Medinaceli.

84)

El *Romance* anterior y las *Endechas* aquí publicadas, son *Cuatros de empezar*: proceden del *Cancionero Musical y Poético de Claudio de la Sablonara,* publicado por Don Jesús Aroca.

Dos palabras sobre este códice publicado recientemente. El códice de Claudio de la Sablonara consta de 78 canciones de los más eminentes músicos, de época algo anterior a la en que fueron recogidos. Actualmente en la Bib. Nacional, perteneció a Don Francisco Asenjo Barbieri que hizo sacar copia para su uso del manuscrito original que se halla en la Bib. Real de Munich. El mismo adquirente de la copia del Cancionero, Barbieri, tradujo al sistema actual de notación la antigua notación alfada o denegrida, reduciendo empero los grupos de ligaduras, reuniendo luego las voces escritas en papeles sueltos ordenándolas en partitura.

Leyendo la dedicatoria que en su orígen hizo Sablonara al Serenísimo Ilustrísimo Principe y Señor Don Wolfango Guillermo Conde Palatino del Rehno, de Neurbemrg etc. se entera uno de que Claudio de la Sablonara fué recibido por apuntador de la Capilla de Su Magestad en 20 de noviembre de 1599 años. Es decir, que fué un simple *copista* de la Real Capilla, y, como hace suponer una merced que se le otorga en 29 de Agosto de 1622, no se enriqueció, ni mucho menos en el oficio.

85) ROMANCE

Rios (Alvaro de los) 1623.

«Consta que fué recibido por músico de Cámara de la reina Margarita el 16 de Agosto de 1607 con 30.000 marave-

dises por año de gajes y una ración ordinaria. Falleció en 1623. Fué muy celebrado de los poetas de su tiempo, y en especial por el maestro Tirso de Molina.»

(Del *Cancionero Musical y Poético del siglo XVII* recogido por Claudio de la Sablonera.)

86) CUATROS TEATRALES

El uso del *Cuatro* (canto a cuatro voces) llamado *de empezar* es muy antiguo en el teatro español: es lo que resta de aquella antigua costumbre de entonces, vihuela en mano, el *introito* de salutación dirigido al público. Entonábanlo todas las mujeres de la compañia de representantes, «desde la graciosa abajo, vestidas de corto», a lo que llamarán, después, en vez de cuatro, *tono*. Ordinariamente el arpista de la compañia tañia al arpa, tañia cantando la parte de acompañamiento del *Cuatro*.

Formaria un cuadro encantador el a cuatro de voces blancas. como he dicho en otra parte, entonando a guisa de prólogo una poesia agena y libre en una comedia o drama caballeresco de Calderón.

CUATRO DE EMPEZAR

Mechado (Manuel)
Fines siglo XVI

El compositor de este *Cuatro de empezar* es Manuel Mechado, de Lisboa y discípulo de Duarte Lobo, según Vasconcellos en *Os Músicos Portugueses*. La ejecución que obtenía en varios instrumentos le valió el nombramiento de música de la capilla de Felipe III de España y de Portugal. Según el citado Vasconcellos vivia aún en 1610. El cuatro que se publica aquí procede de un *Libro de tonos humanos* que mentábamos en el vol. III de nuestro teatro Lírico anterior al siglo XIX.

(Pedrell, *op. cit.)*

87) OTRO CUATRO DE EMPEZAR

Francisco Navarro
Fines siglo XVI.

Es de Francisco Navarro el precioso Cuatro que aquí se publica. Escribió mucho y bien en el género religioso, y en el madrigalesco, especialmente. De como trataba este género de composiciones sirve de muestra el presente cuatro que puede competir con lo mejor que de este género hemos presentado.

Navarro fué contralto de capilla de la catedral de Valencia y desempeñó el cargo de maestro interino durante algunos años hasta que por muerte de Cúmus, fué nombrado en propiedad, el dia 20 de Octubre, de 1644. Le sucedió en el cargo Don Diego Pantac en 1660. Pasó después a Málaga. No se sabe que cargo desempeñó.

88) ESPAÑOLETA Y PASO Y MEDIO

Invitado a componer para orquesta reducida un bailete antiguo excogí de diferenres teclados de tañido los temas siguientes, y salió la quisicosa que a continuación verá el lector. Ha corrido el tal bailete por las cámaras palacianas de España y el extrangero, como protesta callada a las ridículas españoladas que nos *favorecen,* para aumentar las leyendas a que... nos prestamos estúpida e indignamente.

FIN DEL TOMO III

XIII
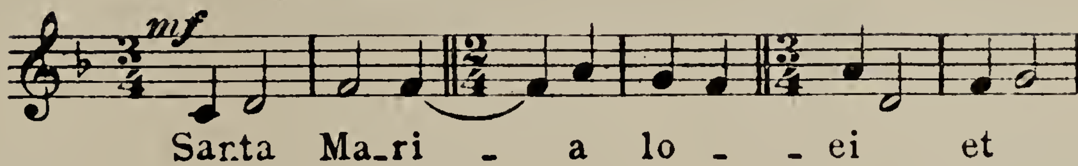
(1

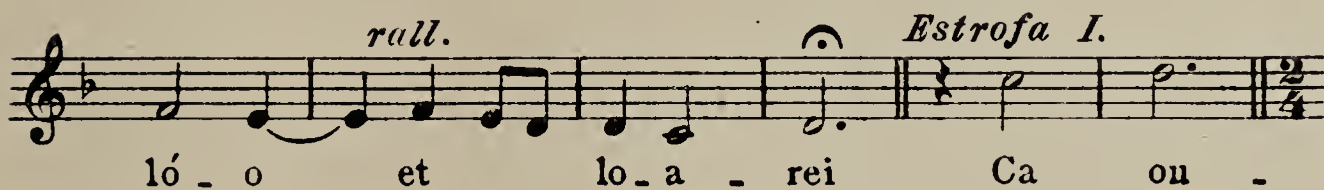
Cantiga CC de Alfonso el Sabio

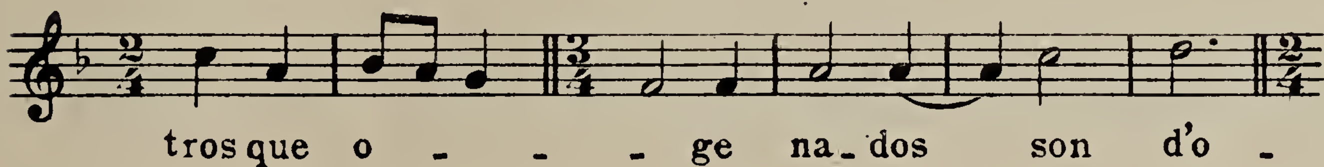
(Esta é de loor de Santa Maria)

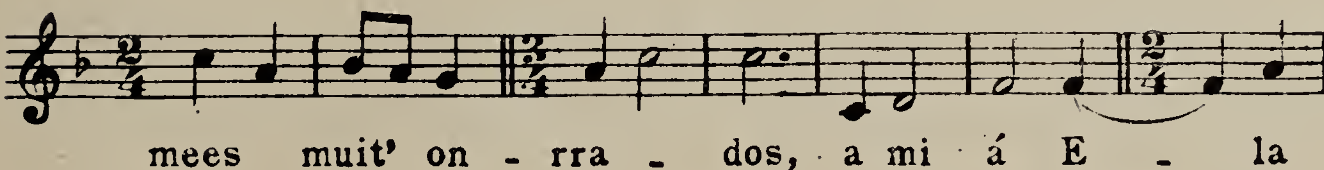
Moderatamente
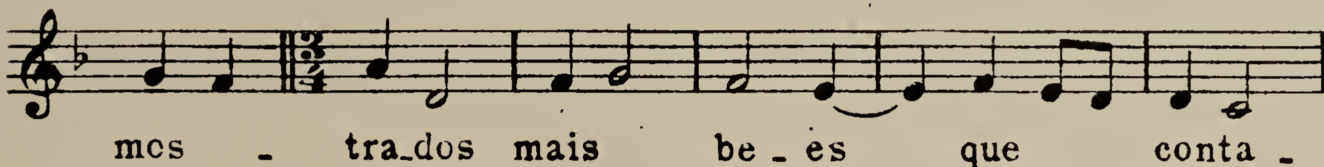
CORO
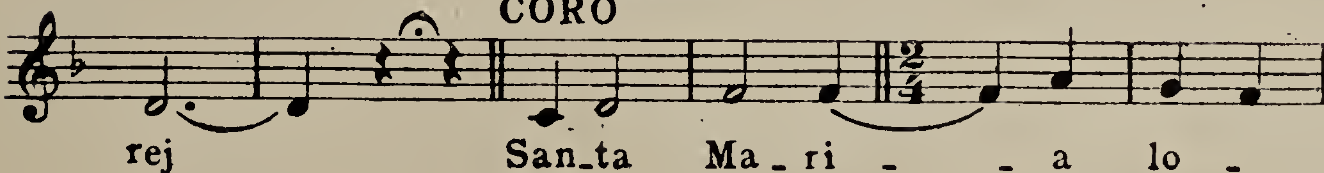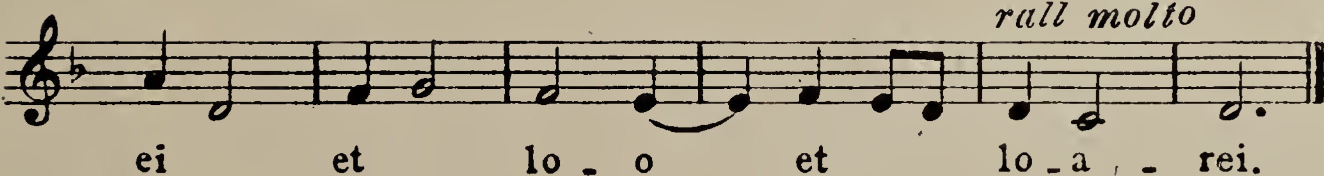










Responsión
CORO





Ca á mi de boa gente
fez vijr direitamente
et quis que mui chãamente
reinass'é que foss rey
Santa Maria loei. etc.

E con as sas piedades
nas grandes enfermidades
m'acorreu; por que sabiades
que porén á ser vui rey
Santa Maria loei. etc.

Cantiga CCXXX de Alfonso el Sabio

(Esta é de loor de Santa Maria)

Moderato

CORO

Tod' o - me de - ve dar lo - - or

a' a' Ma - dre do Sal - - -

rall. Estrofa I. a solo

- va - dor. De - reit' e' de lo - o-res dar

a' a - quela que sem - -

pre da seu ben, que nun - - ca fa - li -

ra et por end a se Deu

rall. Responsión CORO

m'am - - - par. Tod' o - me de - ve

dar lo - - or a' a' Ma - dre

do Sal - - - - va - dor.
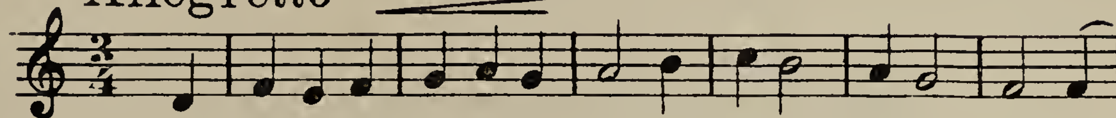
E pois nos dá tan nobre don
que nos faz o amor de Deus
aver; et que sejamos seus
por end' assi Deus me perdon
Tod'ome deve dar loor. etc.

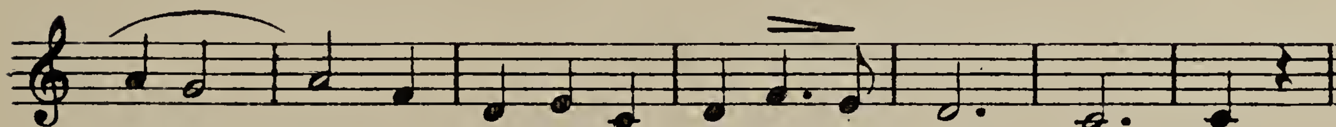
Cantiga LXI de Alfonso el Sabio
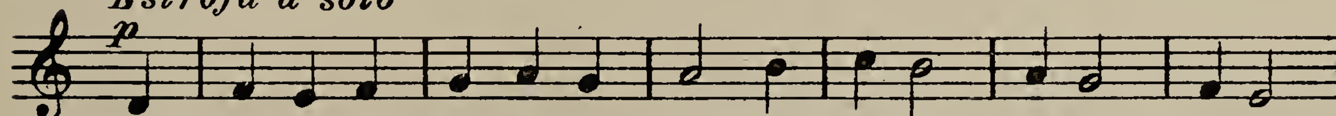
(Como Sancta Maria guareçeu do que se torçera á boca porque descreera en ela)

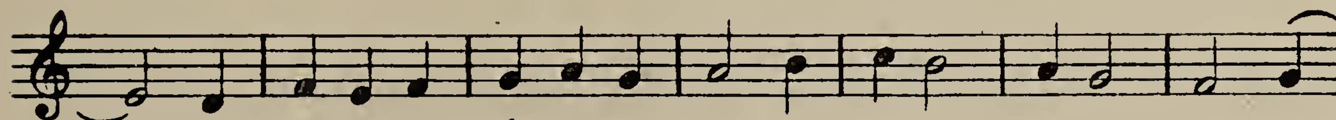
(MODUS HIPOLYDIUS)

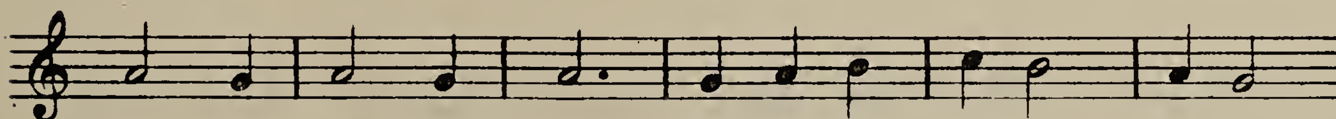
Responsión

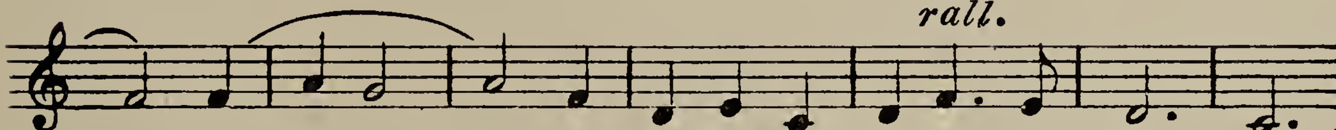




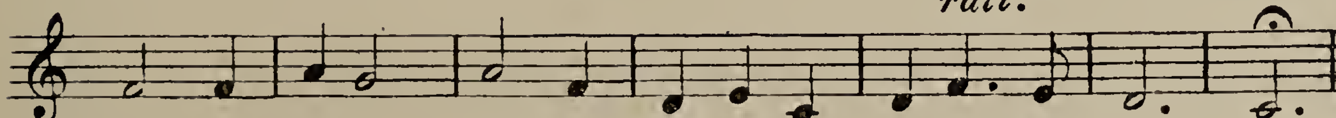












Cantiga LXV de Alfonso el Sabio

Responción

Allegro moderato

CORO *mf*

A cre_er de_ve_mos que to_do pe_ca -

do Deus po la sa ma - dre a - ve_ra per - dó - a

- - do Por en - d'un mi_ra - gre vos di -

rei mui gran - - - - de, que san -

cta Ma_ri - a fez e el - la man -

Responsión

CORO

- - de. A cre - er de - ve - mos

que to_do pe - ca - - do Deus po la sa ma -

dre a - ve - ra per - do - a - - - do.

5)

Cantiga LXV de Alfonso El Sabio

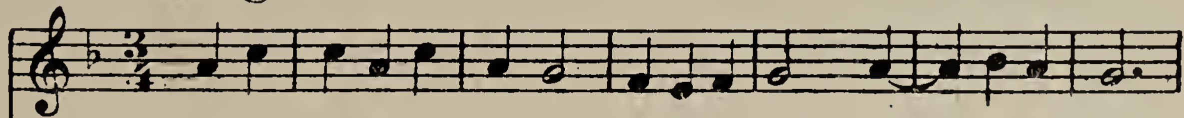
Como Sancta Maria fez soltar o ome que andava gran tempo escomugad

Harmonización de
F. Pedrell.

RESPONSIÓN
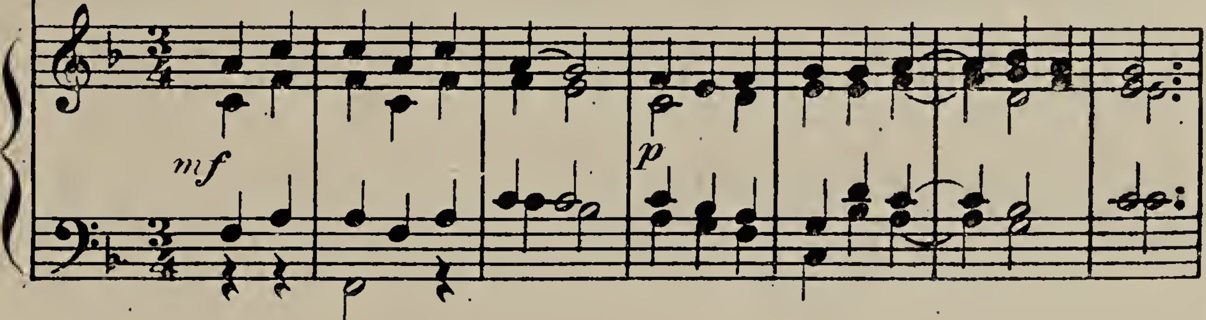
Allegro moderato.

CORO.
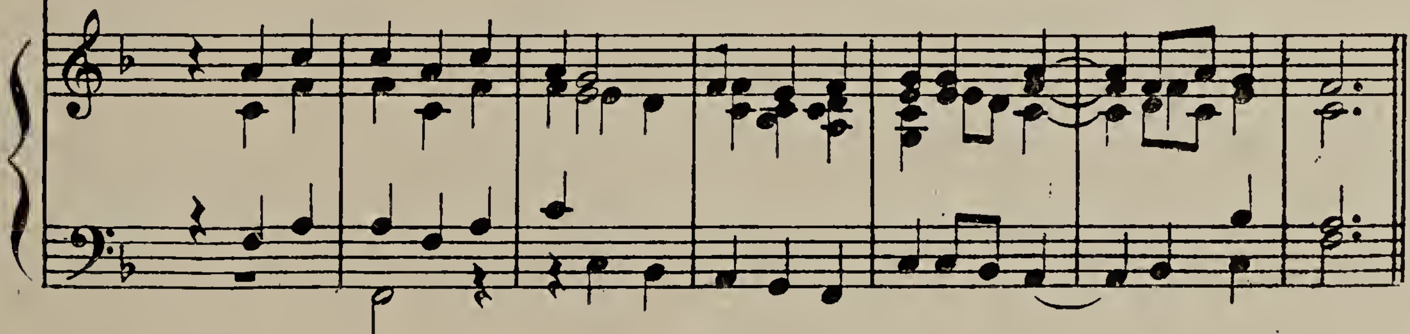


A cre_er de_ve_mos que todo pe_ca_do

Organo.
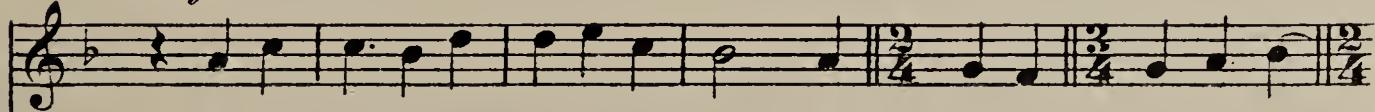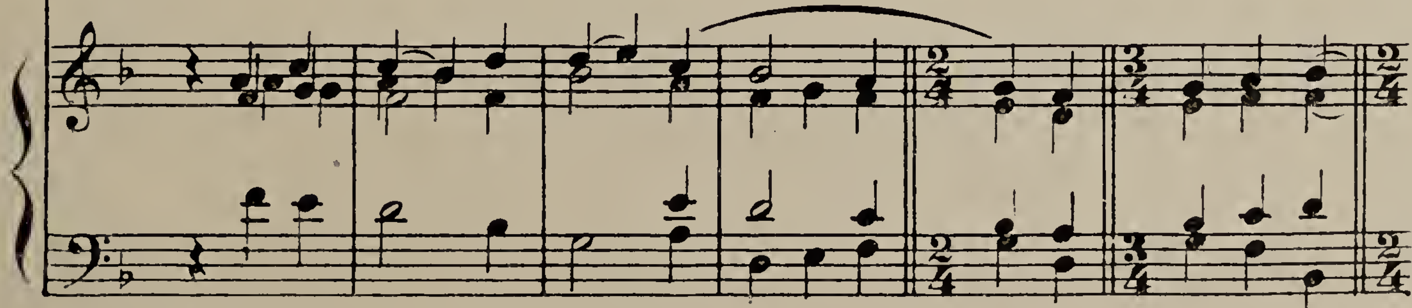




Deus po la sa ma_dre a_ve_ra per_dó_a_do.



Estrofa a Solo.



Por en_d'un mira_gre vos di_rei mui gran_



- de, que sanc_ta Mari _ a fez e el_ la

man - - de.

RESPONSIÓN

Coro.

A cre _ er de_ve _ mos que to_ do pe - ca - do Deus po la sa ma_ dre a - ve_ra per _ dó - a - - do.

XIV

(6

Virgo splendens hic

O Vir - go

splen - - dens hic in mon - -

- te cel - so mi - ra - culis ser - - va - to

ful - ger - ti - bus u - bi - - que, quem fi - - de -

- - les con - scen - dunt u - niver - - si.

E - - - - ia pie - ta - tis o - - cu - lo

pla - ca - to cerneli - ga - tos funepec - - ca - torum

ne in - fernorumicti - bus graventur sedambea - tistu -

- - - a pre - cevo - cen - - - - tur.

(7

Stella splendens in monte

Responsión

(♭)

Stel - la splendens in mon - - te : ut

so - lis ra - di - um: Mi - ra - cu - lis ser -

(♭)

ra - - - to ex au - di po - pu - lum

Coplas

Con - cur-runt u - ni - ver si gau - dentes po - pu -

li: di - vi - tas et e - ge - ni gran-des et

(♭)

par - vu - li I - psum in - gre - di - un - - -

tur ut cer - nunt o - cu - li: Et in - de

(♭) D. C.

re - ver - tun - - - tur gra - ci - is re - ple - si

(8

3a) Laudemus Virginem

3b) Plangamus vetera

4b) Splendens Ceptigera

4b) Tundentes pectora

Laude - mus Virgi - nem Ma - ter est Et e ius
Planga - mus Sce - le - ra A - cri - ter: Speran - tes

Lauda - mus Vir - gi - nem Mater est
Planga - mus Scele - ra A - cri - ter:

Lauda - mus Vir - gi - nem
Planga - mus Scele - ra

Fi - li - us Ie - sus est.
In Je - sum Ju - gi - ter..

Et e - ius Fi - li - us Ie - sus est.
Spe - ran - tes In - Je - sum Ju - gi - ter.

Ma - ter est Et e ius Fi - li - us Ie - sus est.
A - cri - ter Spe - ran - tes In Je sum Ju - gi - ter.

(8 bis

Splendens ce - pti - ge - ra Nos - tri sis
Tun - den - tes pec - to - ra cri - mi - na.

Splenden ce -
Tun - den - tes

ad - vo - ca - ta Vir - go pu - er - pe - ra.
con - fi - ten - tes si - mus al - tis - si - mo.

pti - ge - ra Nos - tri sis ad - vo - ca - ta Vir - go
pec - to - ra cri - mi - na con - fi - ten - tes si - mus

Splenden ce pti - ge - ra Nos - ti
Tunden - tes pec - to - ra cri mi -

pu - er - pe - ra.
al - ti - si - mo.

sis ad - vo - ca - ta Vir - go pu - er - pe - ra.
na con - fi - ten - tes si - mus al - ti - si - mo.

Los set Goigs recomtarem

Entrada

Los set goigs re - compta - ven et de -
vo - ta - ment can - tant hu - mil - ment sa - lu - de -
rem la dol - ça Ver - ge Ma - ri - a

Ceteri respondeant.

Responsión

A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na Do - mi - nus
te - cum Vir - go se - re - na

Cobles.

Ver - ge fou a - vans del
part pu - ra e sens fal - li - ment. En lo
part e pres lo part, Sens ne - gun cor - rum - pi
ment. Lo fill de Deus Ver - ge pi - a de vos
nasqué ve - ra - ment. Lo fill de Deus Ver - ge
pi a de vos nasqué ve - re - ment.

D. C. a la Responsion.

(10

Cuncti simus

Responsión

Cun_cti si_mus con_ca_nen_tes, A_ve

Ma_ri_a Cun_cti si_mus con_ca_nen_tes, A_

Coplas

ve Ma_ri_a Vir_go so_la e_xi_sten_ta

en af - fu - it An - ge - lus Ga - bri - el est appel - la - tus at - que missus ca - li - tus: cla - ra fa - ci - e - que di - xit: A - ve Ma - ri - a cla - ra fa - ci - e - que di - xit: A - ve Ma - ri - a

D. C. Responsión

(11

Polorum Regina

Responsión

Po_lo_rum Re_gi_na o _ mni _ um no _ _
stra stel_la ma_tu _ ti_na de le sce _ le _ _ ra

coplas

Au _ te par_tum vir _ go De _ o gra _ vi _ da
Semper per_man_si _ sti in _ _ vio _ la _ _
ta Ste_la ma_tu _ ti _ na de _ la sce _ le _ _ ra.

D. C.

(12

Mariam matrem virginem

Coro

Ma _ ri _ am matrem vir _ gi _ nem at _
M_ri _ _ am ma _ trem
Ma_ri _ am ma _ _ _ trem

tol _ li _ te: Je _ sum Christum ox _ tol _ li _ te con_

Coplas

cor - di - ter Ma-ri-a sæcu-li a - si - lum de-

fen - de - nos Je-su to-tum re-fu-gi-um ex-su-di -

ens Jom es-tis nos to - ta - li - ter diffu - gi-um

to-tum mun-di con - fu - gi - um re a - li - ter.

D. C. al Coro

12bis)

Virolay de Nª Sª de Montserrat

Chorus

Voces

Organum

Ro - sa d'Abril, Mo - rena de la ser - ra, de Montser-rat de Montserrat Es - tel, Il - lumi - nau la ca - ta - la -

- na tér - ra; gui_aunos guiau_nos guiaunos cap al Cél!

Il - lu - minau la ca_ta_lana tér - ra; gui - au -

nos guiau_nos cap al Cél, cap al Cél!

Ab vostre nóm comènçe nostra història yesMontserrat lo
nó_ stre Si _ na_i: si_enpertotsl'escala de laGló _ ria e _
xospenyalscobertsderoma _ ní. Sienpertots l'escala de laGló _
ria e_xospenyals cobertsde romaní.

13)
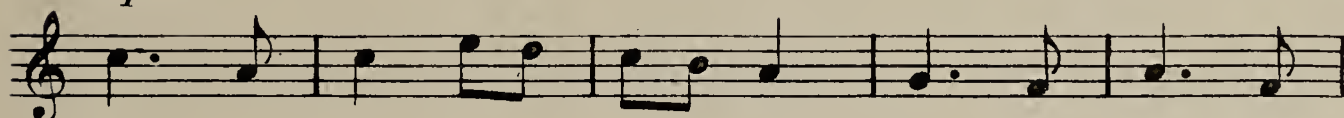
Ad mortem festinamus

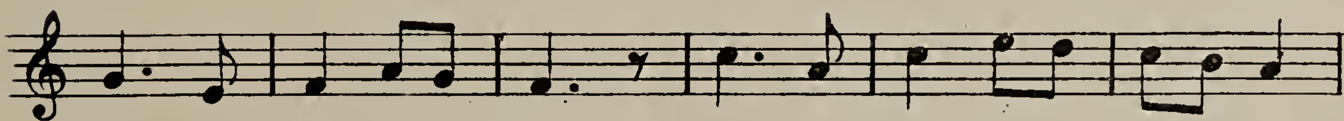
Chorus

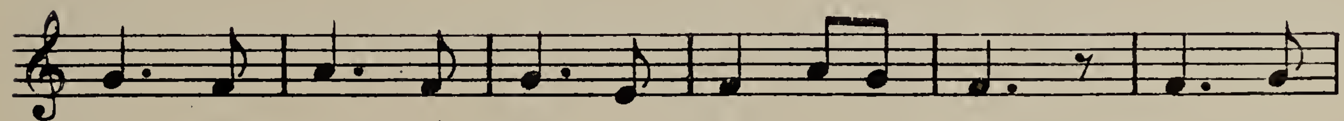


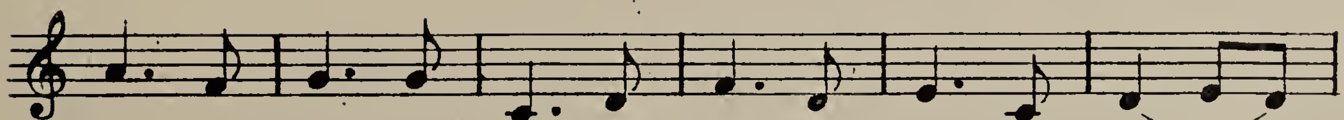


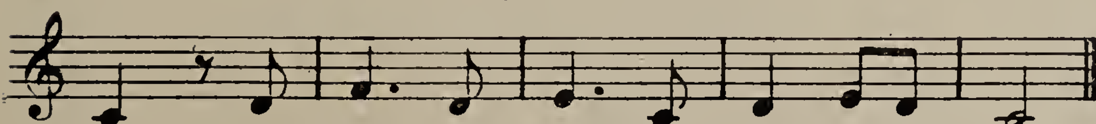
Coplas











D. C. al Chorus

XV

14)

Alburquerque, Alburquerque...

Anónimo
Algo posterior al 1430

Al_bur_ querque, Al_bur_ _quer_ _que,

Me _ re _ si _ as ser hon_ ra _ do, en ties _

tan los dos In _ fan _ tes fi _ jos del Rey

Don Fer_ nan _ - - - _ do

15)

Lealtat ¡o lealtat!

Juan de Oli (u Olid)
o Diego Gomez

S. Le_al _tad o le _ al _ tad

C.

T.

B.

Le_al Le _ al _tad ¿di _ me, do _

¿di _ me, do _

Le al Le _ al _ tad ¿di _ me,

¿di _ _ me, do _

_ stas? Ve_te Rey al Con_

stas ?

do _ stas?

stas?

des - ta - - - - - - -

- ble y en él la fa - lla -

rás, en el, la fa - - lla - - rás

16)

Muy crueles voces dan

Muy cru - e - les vo - ces dan, vo - - ces dan ca - ta - la - nes blas - fe - man
Correos vienen, correos van cor - - reos van por to - do'l mun - do gri - tan

do, blasfe - - man - - do
do, gri - - tan - - do

Fue - ra, fue - ra, Du - que Johan, fuera, fue - ra, Du - que

Jo_han
Qu'es ca sa do el Rey Fer
Qu'es ca_ sa_do el Rey Fer - - nan - do.
nan _ do, qu'es ca_ sa_do el Rey Fer_ nan - do.
Tor_na, tor_na Bar - ce - lo - - na a
tu sen - nor na_ - - tu - ral.

17)

¿ Ensalada?

Francisco Penalosa
¿1470?-¿1535?

Por las sier_ras de Ma _ drid

Por las sier_ ras de Ma _ drid

E _ nemi _ ga le

A _ quel pas _ tor _ ci _

Vues_tros son mis o _ jos,

Lo - que - ban _ tur va _

que mal mie _ do he de Mari

ten_ go d'ir que mal mie _ doha de Ma _

soy, ma _ dre, a a _ quel ca _ ba _ lle -

co, ma _ dre, quenovie _ ne al _

I _ sa _ bel vues _ tros son mis

ri _ is lin _ gu _ is ma _ gna _

(1)

ri ... Soy chi - qui - ta

ro yo mal e -

go tiene en el cam - po que le

o - jos y mi co - ra - zón tam - bien

lia De - i (2)

y

ne - mi- ga le soy

due - - - le

Ah!

(1) Falta, quizá, la conclusión del verso.
(2) Falta letra a esta voz.

18)

En memoria d'Alixandre

Juan Ancheta
Composición probable del año 1489

En me _mo _ ria d'A_ li _ xan _

- - dre Ju_lio Ce - - - -

sar se fe - - ri - - a ________

a_quel Ju_ - - das ma - ca -

be - - - - o sus ca _be -

- - llos desfa_ ci - - _ a

19)

Que es de ti, desconsolado...

Juan del Encina
1469 – 1534
Composición anterior al 1492

S.
T.
B.

¿Qu'es de ti descon - so -la - - do, qu'es de ti, Rey de Gra - na - da

qu'es de tu tierra y tus mo - ros don-de tie - nes tu mo - ra - - da.

20)

Historia Bætica

Carlos Verardi
Composición anterior al 1492

D.

A.

T.

B.

Vi_va el gran Re Don Fer_nan_do con la Rei_na Don

_ na I _ sa_ bel _ la Vi _va S _pagna et le Cas _tel _ la

Pien di glo_ria tri _ um _ phan _

_ _ _do

Fin.

La Ci _ ta ma _ho _ me ta _ na po _ ten _ ti _ si _ _ma Gra _ na _ da.

Dal_la fal_sa fe pa _ ga _ na è di _ sol _ ta e li _ be _ ra _ ta.

D. C.

21)

Levanta, Pascual

Juan del Encina
Composicion anterior al 1492

S.
T.
B.

Le - van_ta, Pas - cual le _van - ta a_ ba - lle - mos a Gra - na - da que se suena qu'es to_ ma - da

Vamos a ver al ga - sa - ja - - - do da que - lla ciu - dad nom bra da

Le - van _ta tos _te pri._ a - do, toma tu pe - rro y zu_ rrón.

tu za_ marra y zama - rón, tus al_ bo-gue e ca_ ya - do.

(#)

(♭)

(♭) (♭) (♭)

22)

Yo me soy la Reina viuda

Anónimo
Composición posterior al 1498

Yo me — soy la Rei - na viu-

da — Rei -

- na que— fui de Cas-ti - - lla de Cas-ti-lla

que fui — de Cas - ti - - lla placer

pla - cer me vi cuita - - da, a-go-ra con

triste vi - - - da ———

23)

A tal pérdida tan triste

Juan del Encina
Composición probable del 1497.

A tal pér - di - da tan
tris-te bus-car - le con-so - la - ción
Claro es - tá qu'estra - - i - ción.

(♭)

24)

Romerico, tu que vienes

Juan del Encina
Composición de final del siglo XV.

Vivace

Ro_me - ri - co, tú que vie - nes
que des - pues de mi par - ti - da

de don - de mi vi - da es - tá ——— las nue -
de mal en pe - or ma va ———

vas d'e - lla me ——————— da ——

25)

Triste España, sin ventura

Juan del Encina
Composicion algo posterior al año 1504.

to_dos te de_ ben llo - rar despo_ bla_

da d'a - le_ gri - a pa_ra

nunca en ti tor - - - nar.

A) Gasagémonos de hucia...

Villancico de la segunda egloga

Juan del Encina

Ga- sa - jé-monos de hu - cia qu'el pe- sar vie - - ne sin le bus - car

De - la de la des pe - di - da qu'el pe-

Ga-sa - je - mos es - ta vi - da.

Det_crucie - mos del tra_ba - jo

Det_cru - cie - mos del tra - ba - jo

quien pu - die - re ha - ber ga - sa - jo

quien pu - die - re ha - ber ga - sa - jo

del cor - do - jo se des - pi - da.

del cor - do - jo se des_pi - da.

B) Ninguno cierre las puertas

Villancico de terminos de la segunda egloga

Nin -guno cie- rre las puer - tas

Ell a-mor no re - sis - te - mos

sia - mor vi - niere a lla - mar que no le ha de a -

na - die cie - rrea su lla - mar

pro-ve- char All a - mor o - be- dez -

D. C.

ca - mor con muy pres - ta vo - lun - tad.

27)

¡Carnal fuera! ¡carnal fuera!

Villancico de terminos de la egloga de este titulo

Juan del Encina

Hoy co - ma - mos y be - ba - mos y can

Que cos - tumbres de con - ce - jo que to -

te- mos y hol- gue-mos que ma- ña - na a- yu-na
dos hoy nos har- te- mos que ma- ña - naa- yu- na

FIN.

re- mos Por hon- ra de Sant An- true-jo
re- mos Em-bu- ta- mos en los pan-chos,

1. 2. D. C.

pa-re- mo - nos hoy bien an-chos Embu -
re-cal- que - mos el pe - lle-jo Embu -

28)

Caballeros de Alcalá

Martinez Lope

S
T
B

Ca - ba - lle - ros de Al - ca - la en - tras - tes a fa - cer pre - sa et fa - llas - - tes un mo - ri - llo en - tre

Es - te - pu-na y Mar - -

be - - - lla

29)

Deh fosse la...

Anónimo
de la edicion de "Frottola"

Deh fos-se la qui me cho co lei chal mio cor

se cho co _ leichalmio cor se _ _ cho La

man li to_che _ ri _ a e lie _ to le di _ ri _ as tu

sei le di_ras mi_ a che tien el mio cor se _ cho

29 bis)

Deh fosse la...

Anônimo

FIN

lei chal mio cor se - cho La man li to_che_

ri_a E lie_to li di - ri_a Tu sei le di ras

mi_a che tien el mi_o cor se - cho

XVI

30)

Rómpase la sepoltura...

Anónimo

C.

T.

Rómpa - se la se - pol - tu - - - ra por que

mas pe - nas con - ti - go

el ma-yor y sin ven-tu - - - - ra d'Es - pa - ña Rey Don Ro - dri - - - - go.

31) Franceses, ¿por qué razón...

Pedro de Tordesillas
Composición de antes del año 1503

S. Fran-ce-ses, ¿por

C.

T. Fran-ce-ses, ¿por qué ra-zón

B.

qué ra-zón fu-is-

fu-is tes del Ruy-se-

tes del Ruy-se-llón, del Ruy-se-llon

llón

Fran_ce - ses de la gran -je - ra de_ci - me de

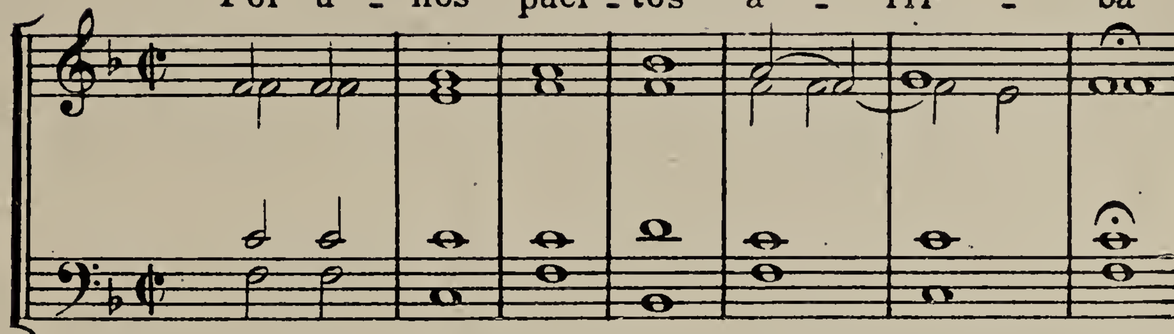
que ma - ne - ra hu - is - tes de la fron_te - ra

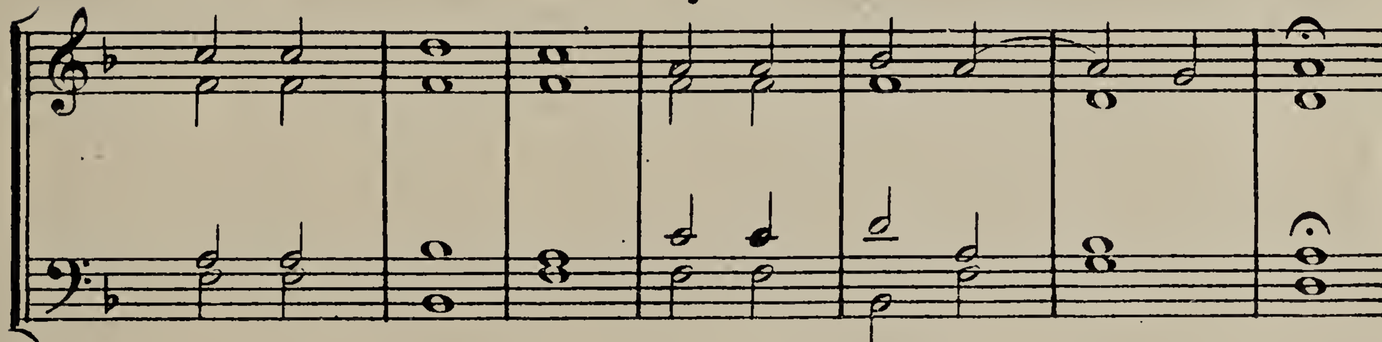
con mie - do del gran le - ón.

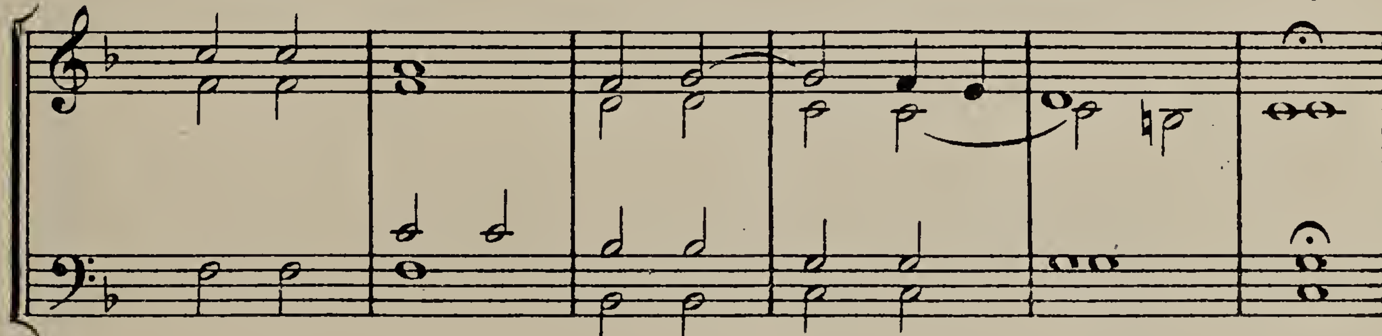
D.C. 𝄋 las demás coplas

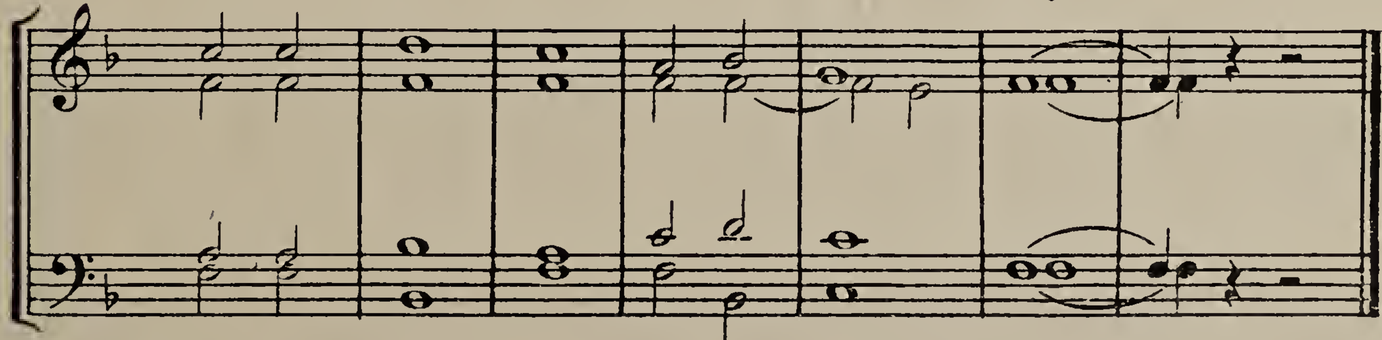
32)

A. Ribera


Por u - nos puer - tos a - rri - ba


de mon - tan - na muy os - cu - - ra


ca - mi - na - ba el ca - ba - lle - ro


las - ti - ma - do de tris - tu - ra.

33)
Ensalada

FRAGMENTOS

FRAGMENTO A.

Mateo Flecha
Primera mitad siglo XV

La viu-da se quie - re ca - sar

La viu - da se quie-re ca - sar

des - di - cha - da del que mue - re. . .

(♯) (♯)

FRAGMENTO B.

Fa - cta est qua si - vi du - a

do - - mi-na gen- - - -ti - um

FRAGMENTO C.

Qué fué del Pa-pa Le-on? ¿Los Re-yes

y los Se-ño - res, qué fue-ron?

FRAGMENTO D.

Rey Fer - nan - do ma-yo-raz

go de to - da nues - tra es-pe -

ran - za

¿tus fa - vo - res a do es - tán?

¿tus fa - vo - res a do es - tán, a do es -

tán? Oh! Du-que del In - fan - taz - go

tu tu tu tu ru tu

tu tu ru tu ru tu

que fuis-te la me - jor lan - za

FRAGMENTO E.

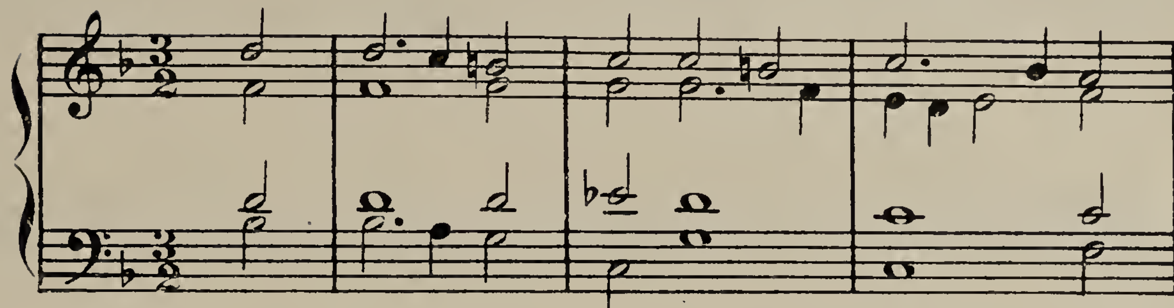
Que fu-is-te la me-jor lan-za que en Francia co -
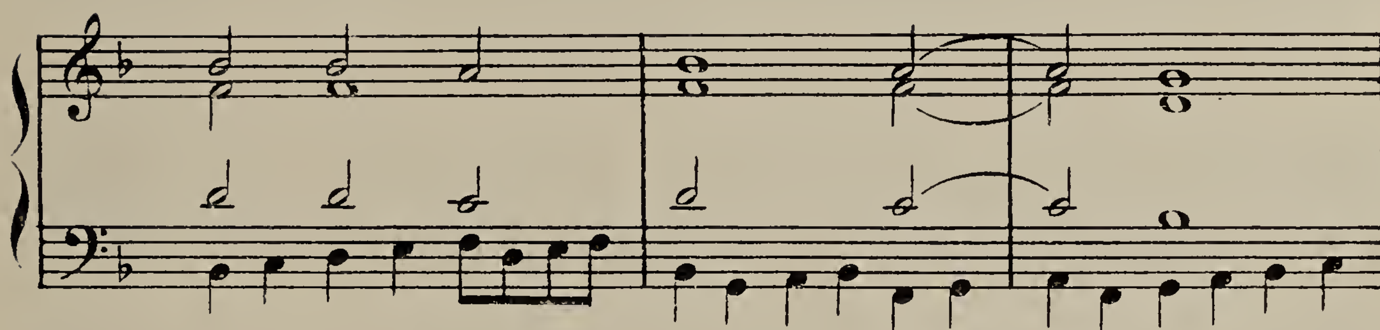
mia pan, que en Fran - cia co - mia pan

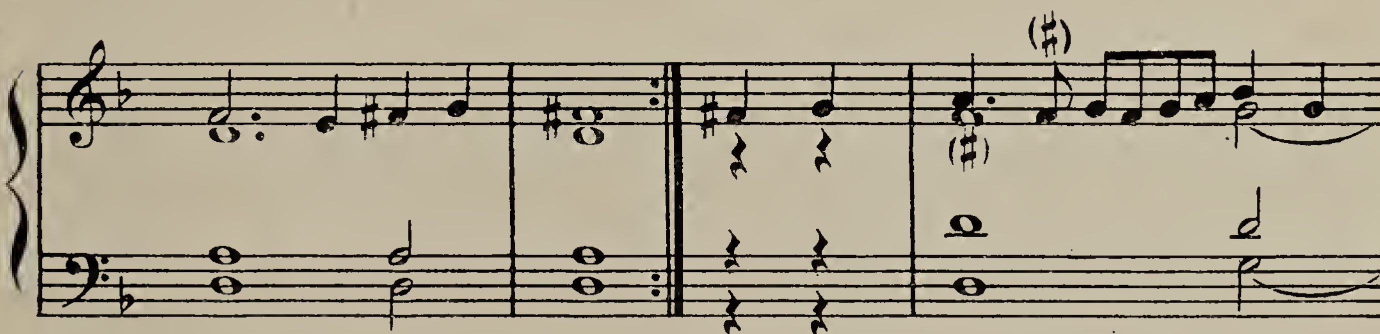
I
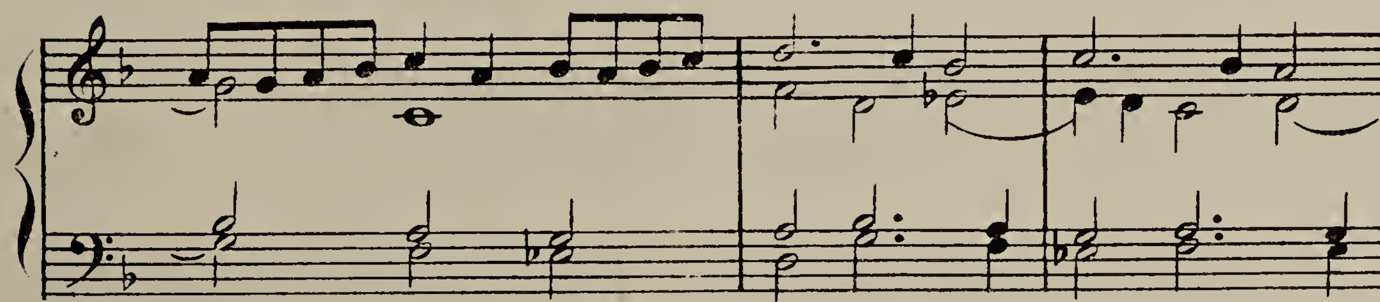
Diferencias (variaciones) sobre la *Gallarda Milanesa*

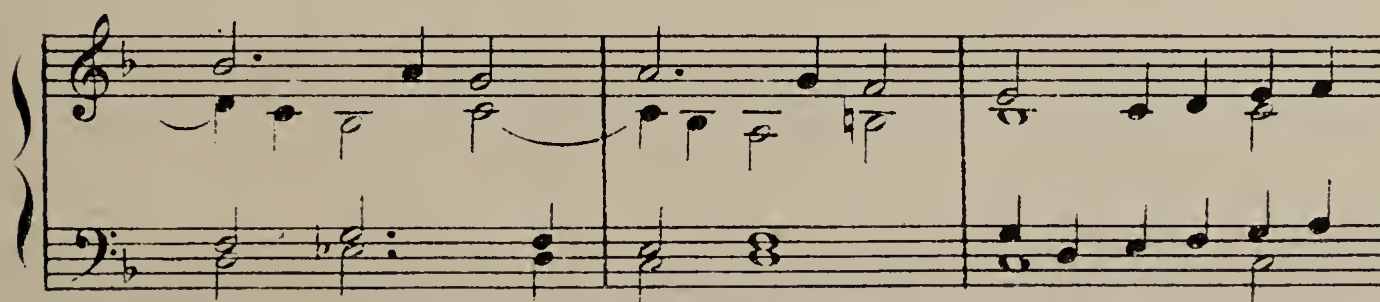
Felix Antonio de Cabezon.
(1610 - 1666)
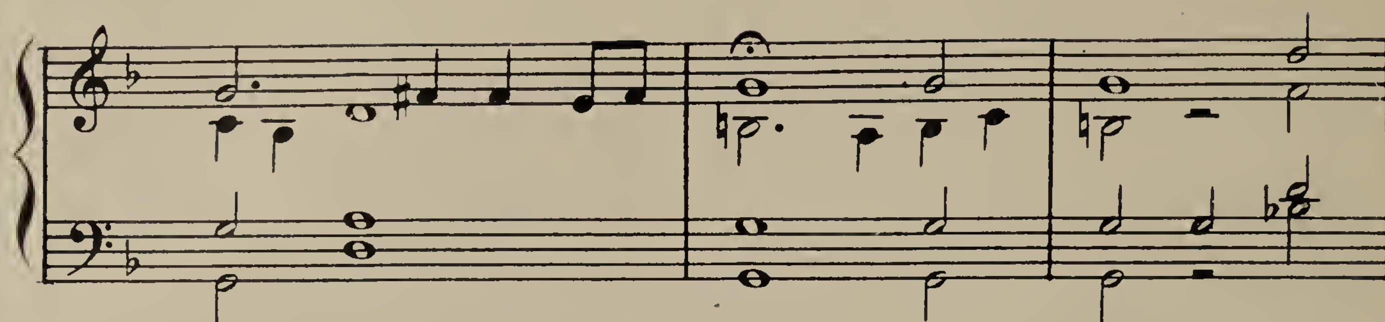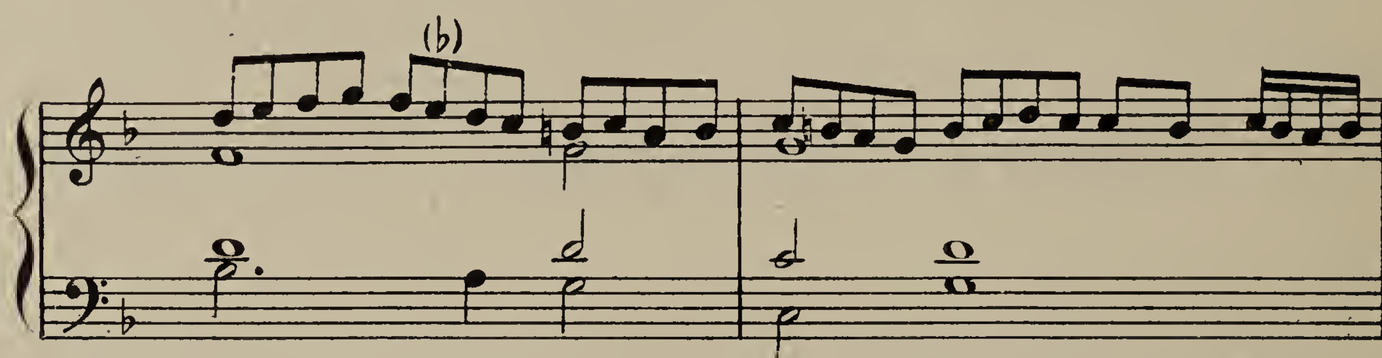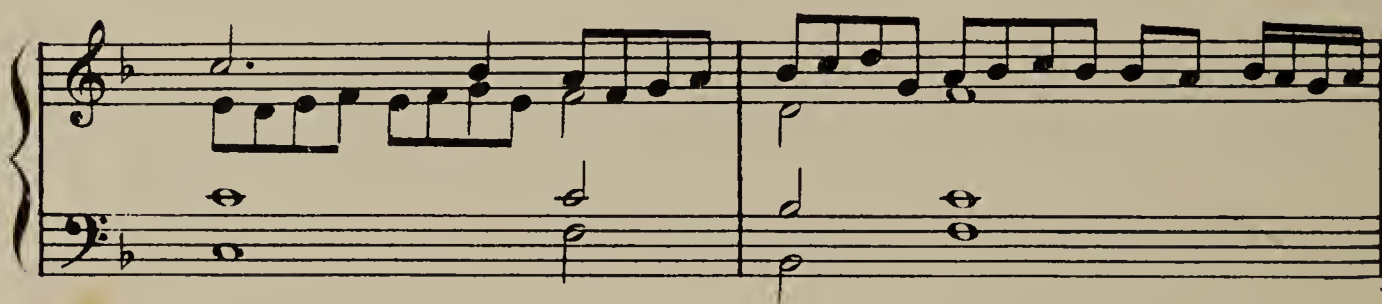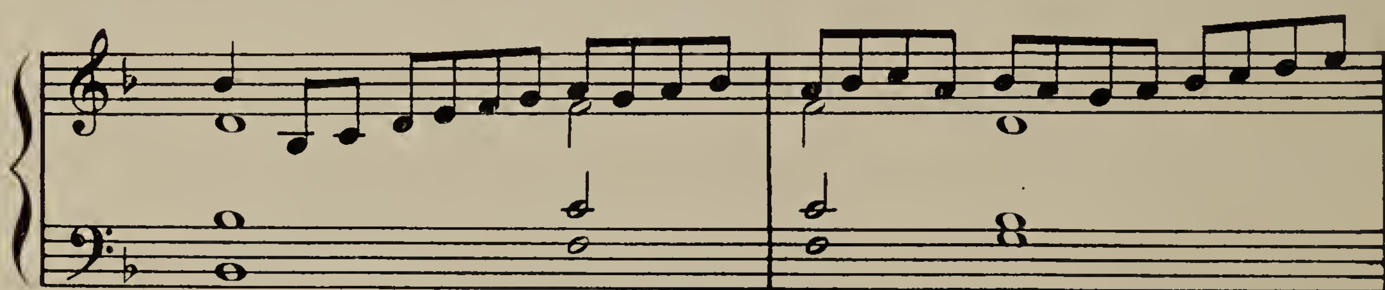








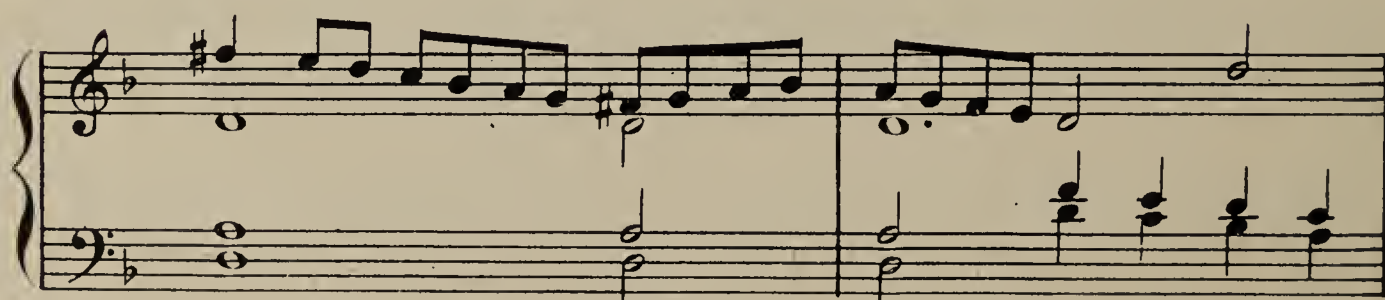


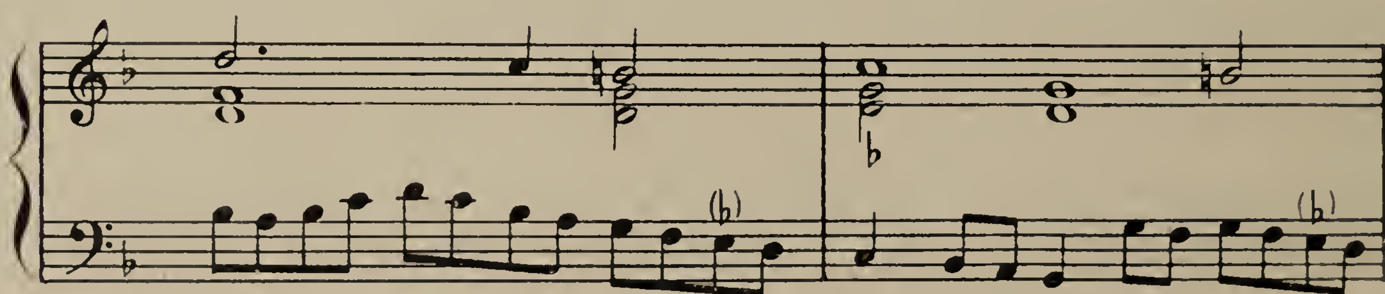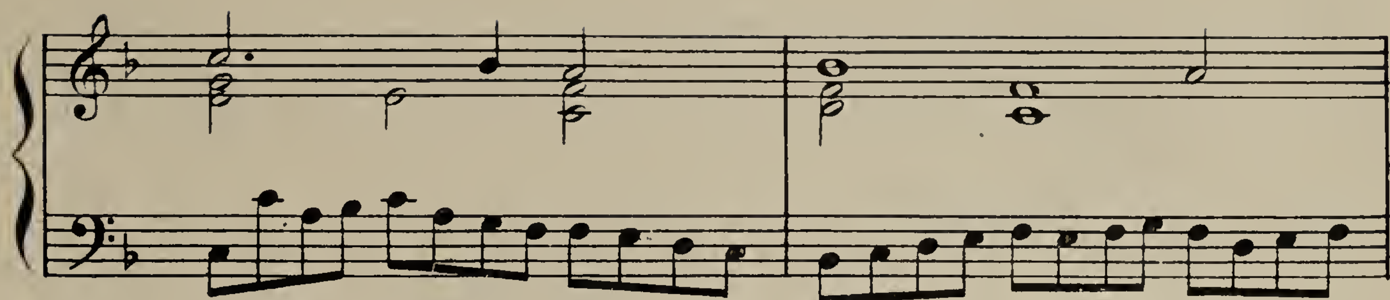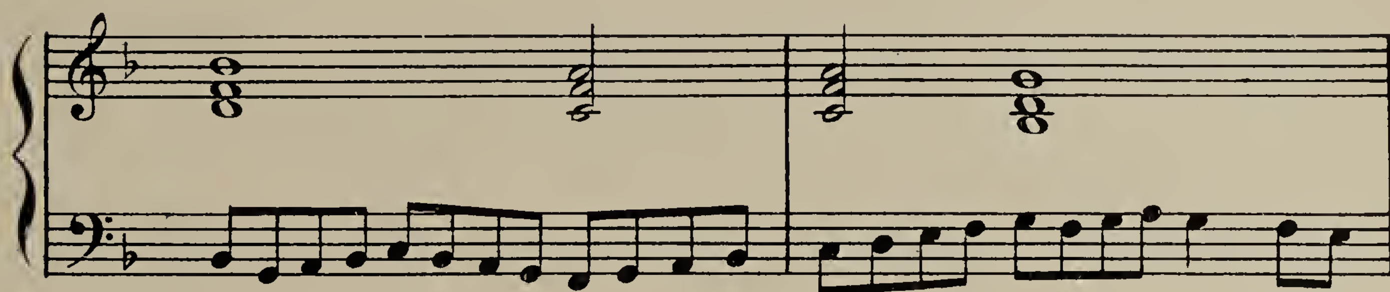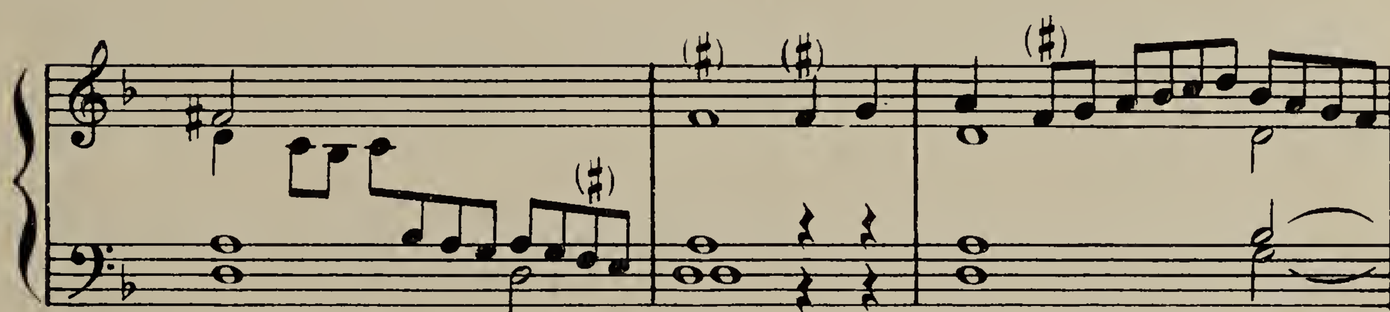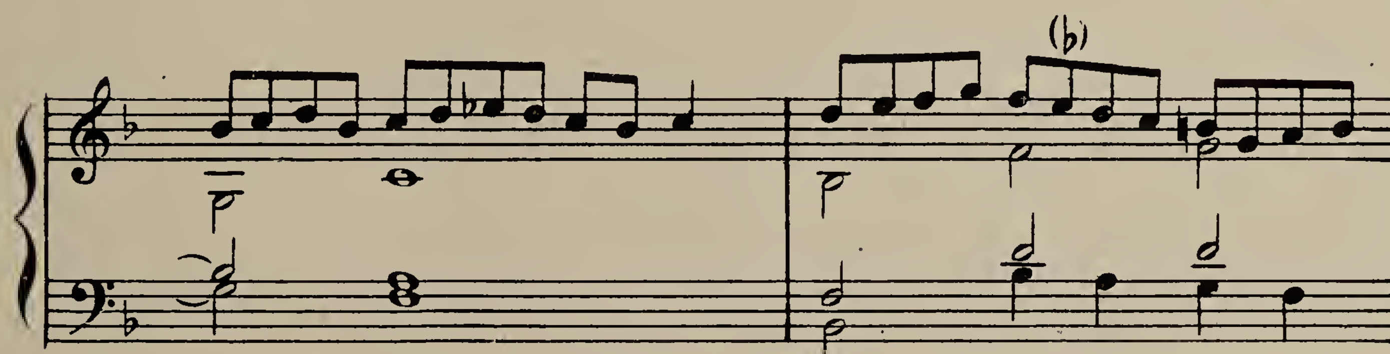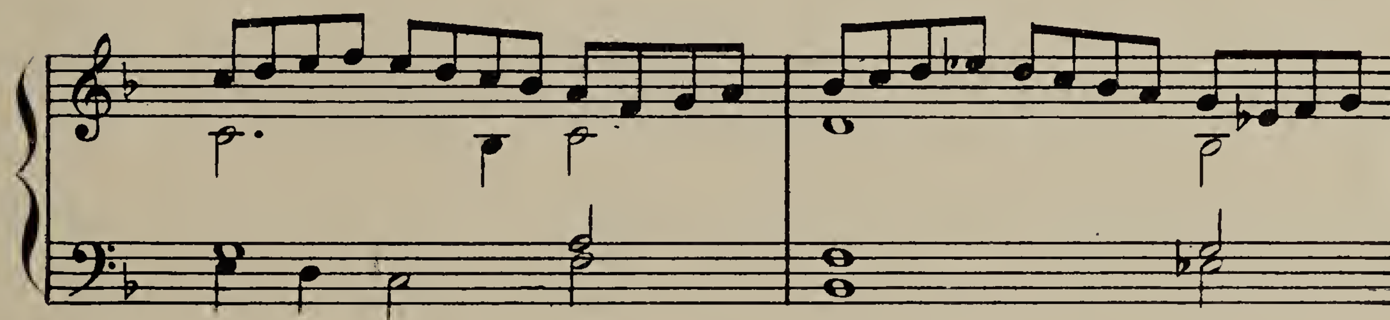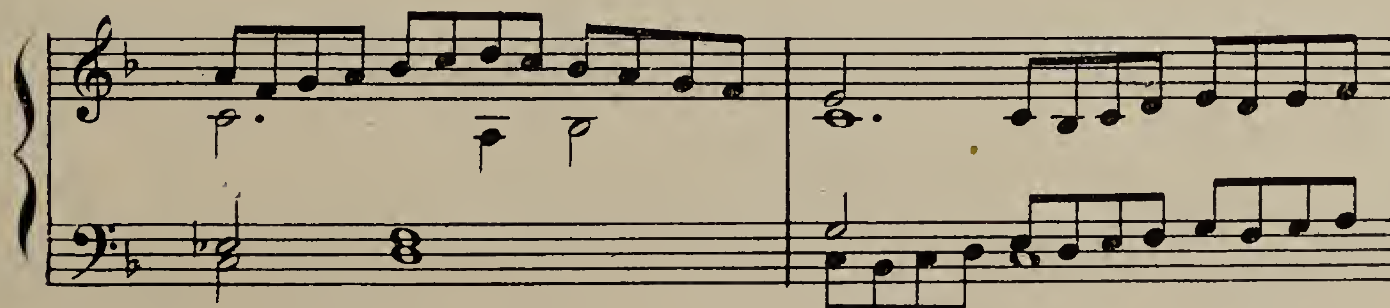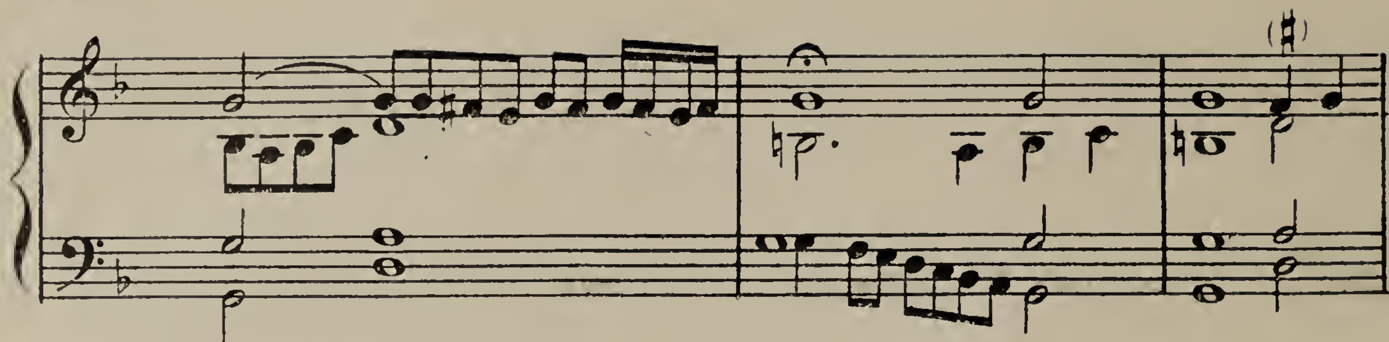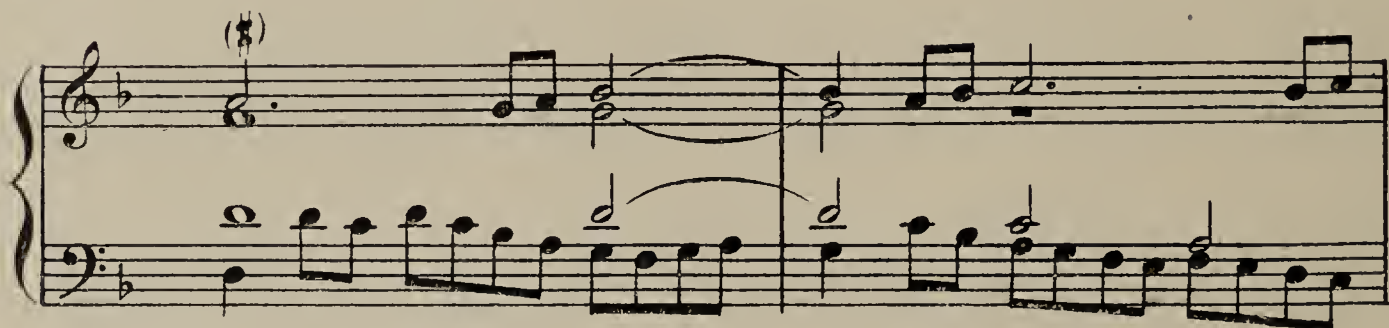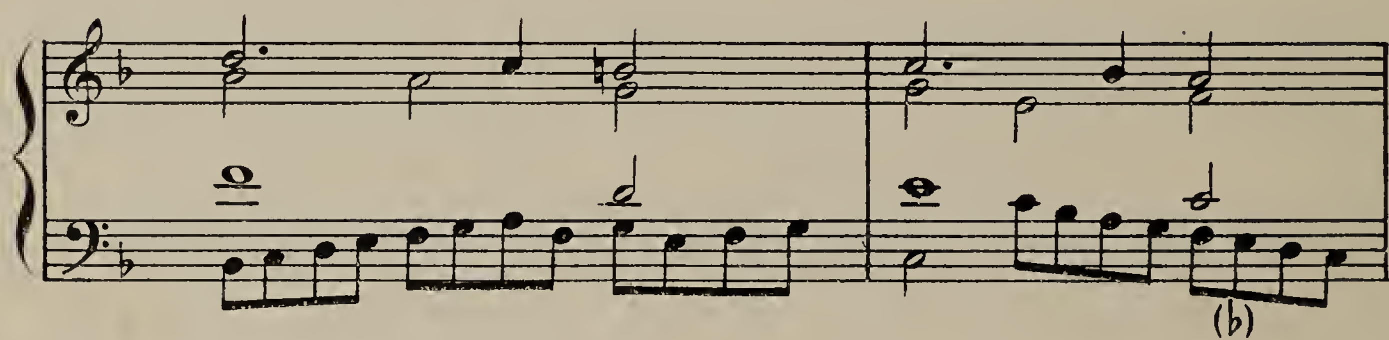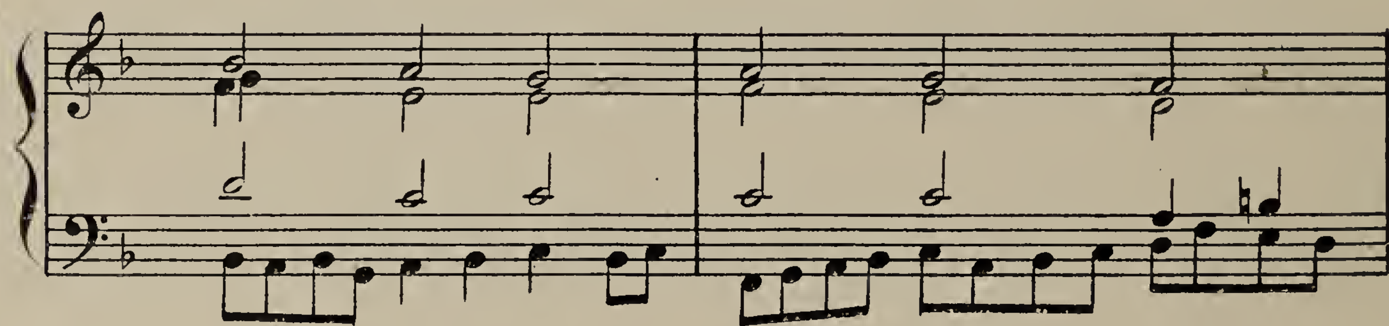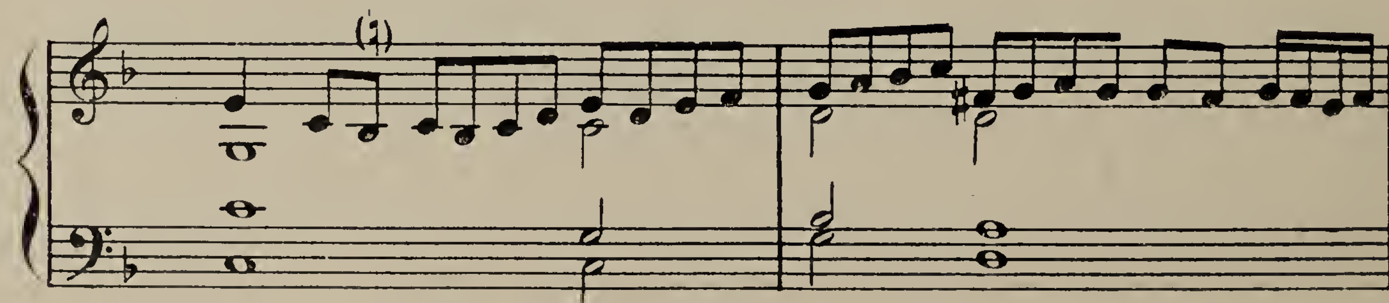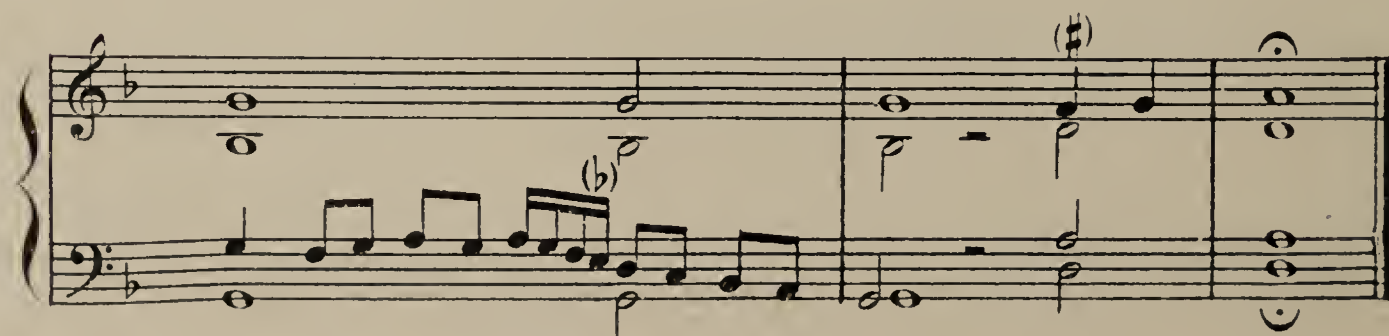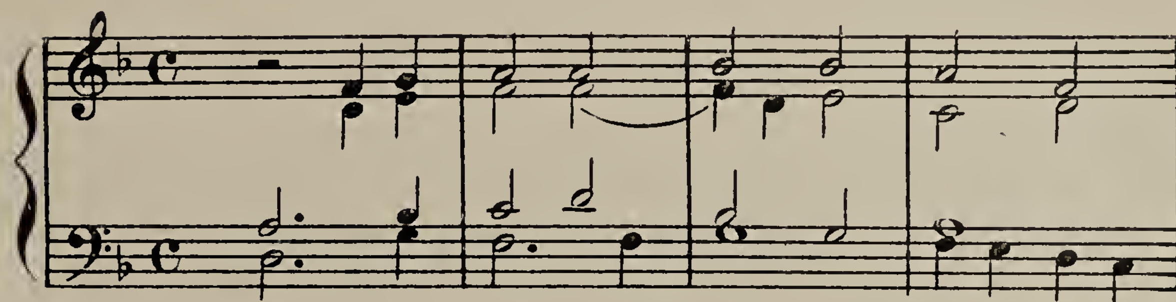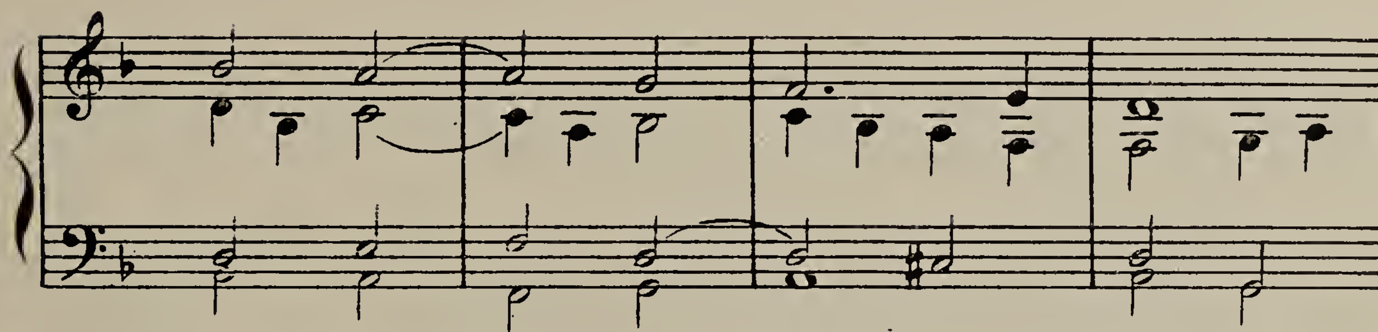




































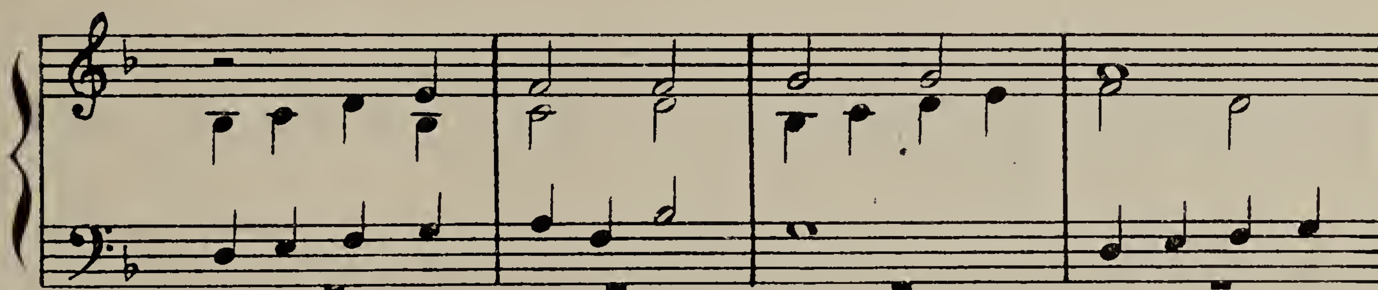
35)
II
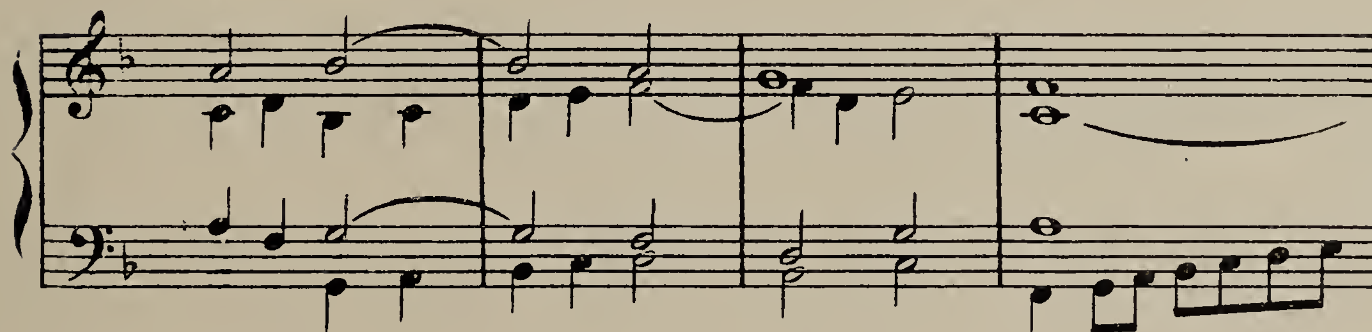
Diferencias (variaciones) sobre *El canto* (canción) *del caballero*
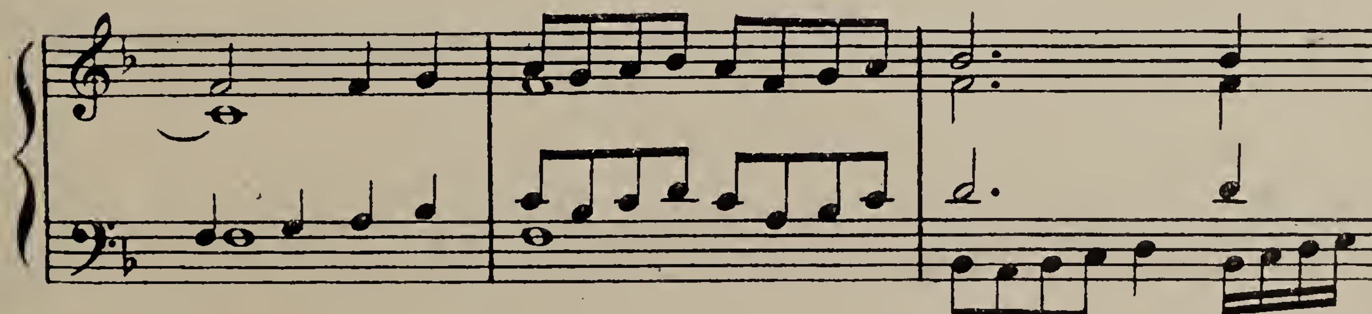
Felix Antonio de Cabezón
(1510 - 1566)
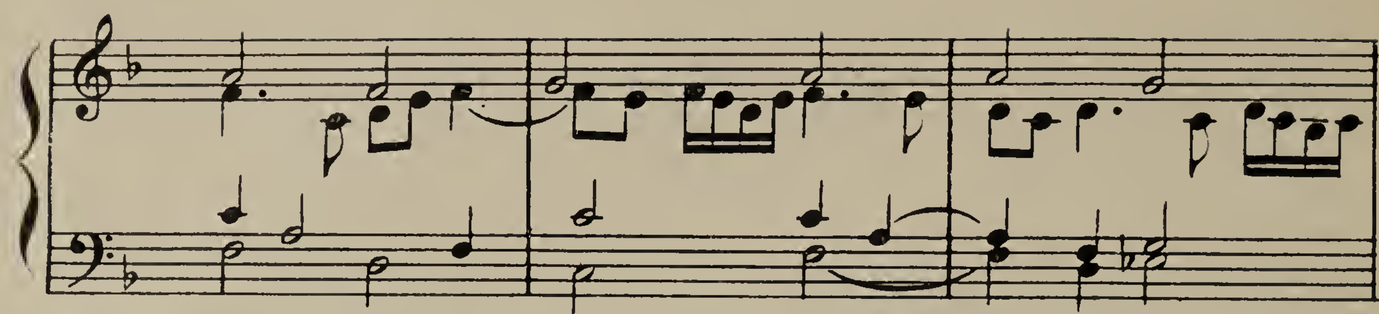


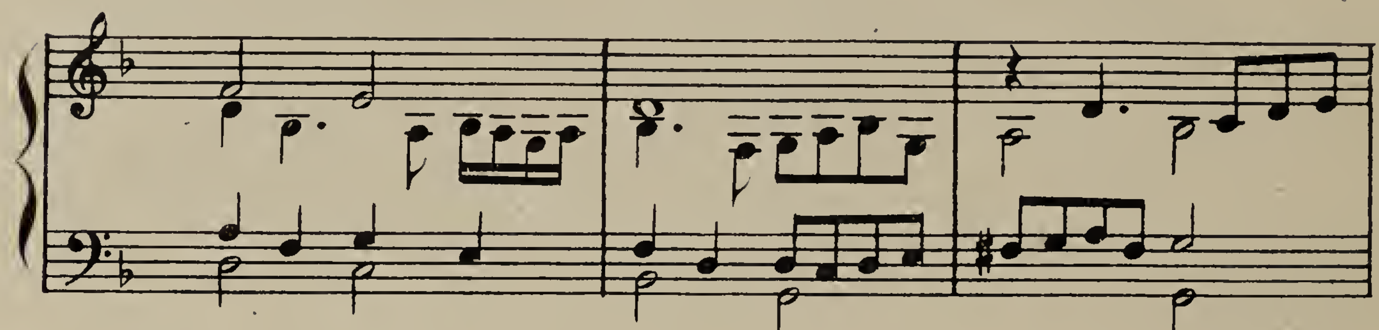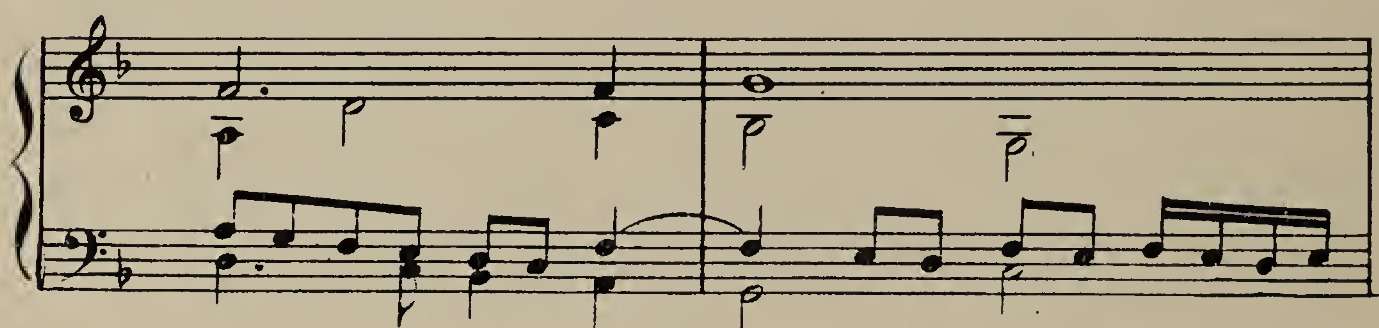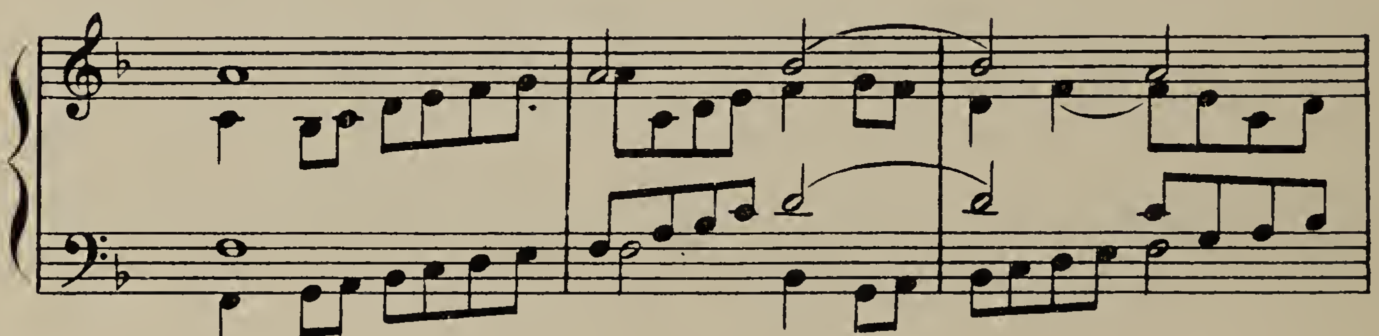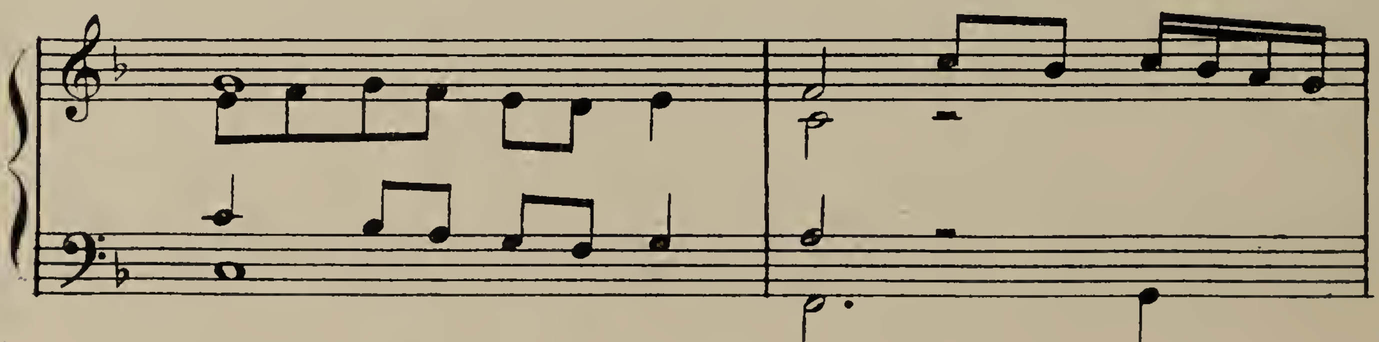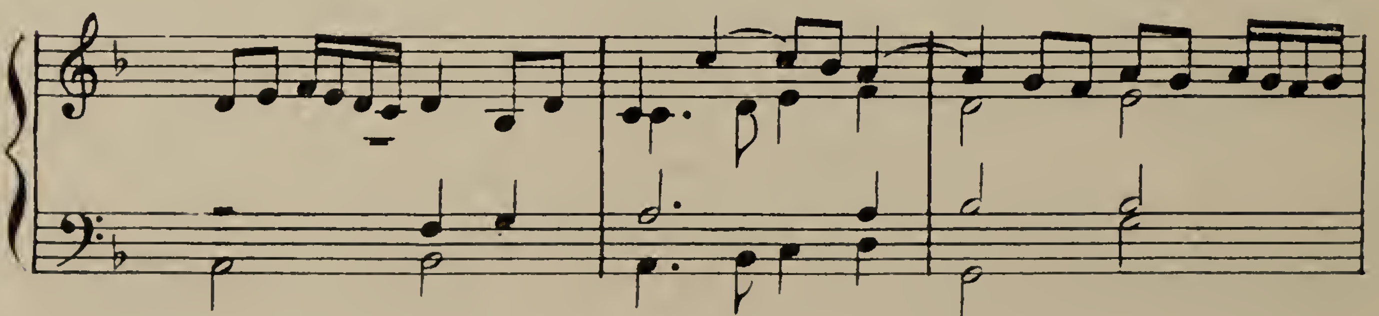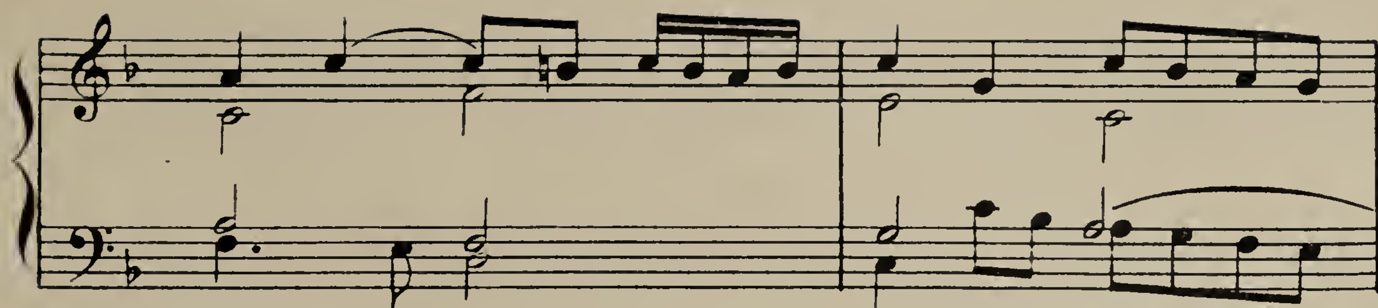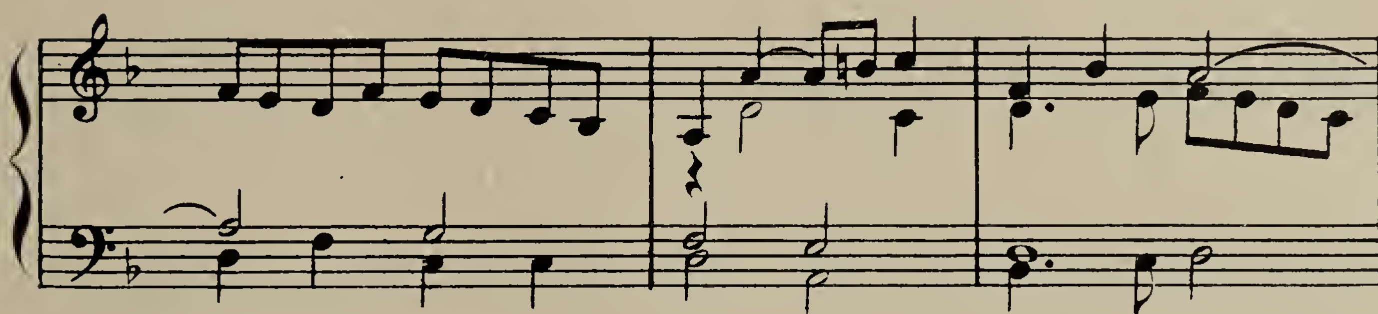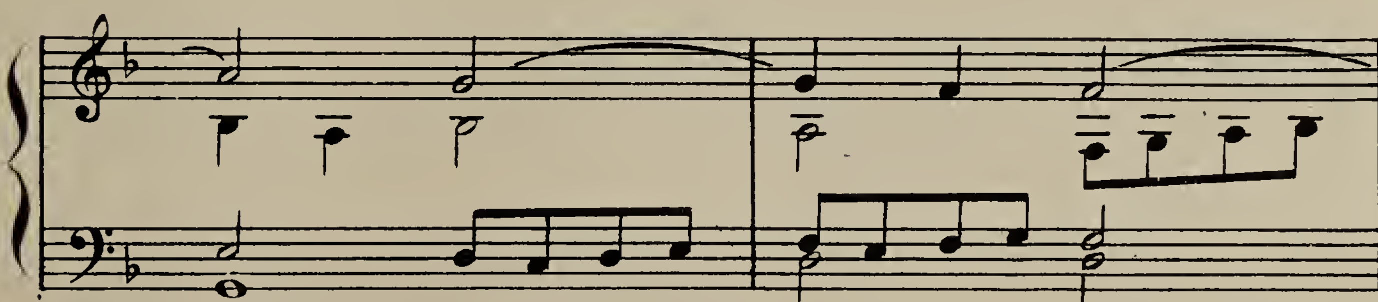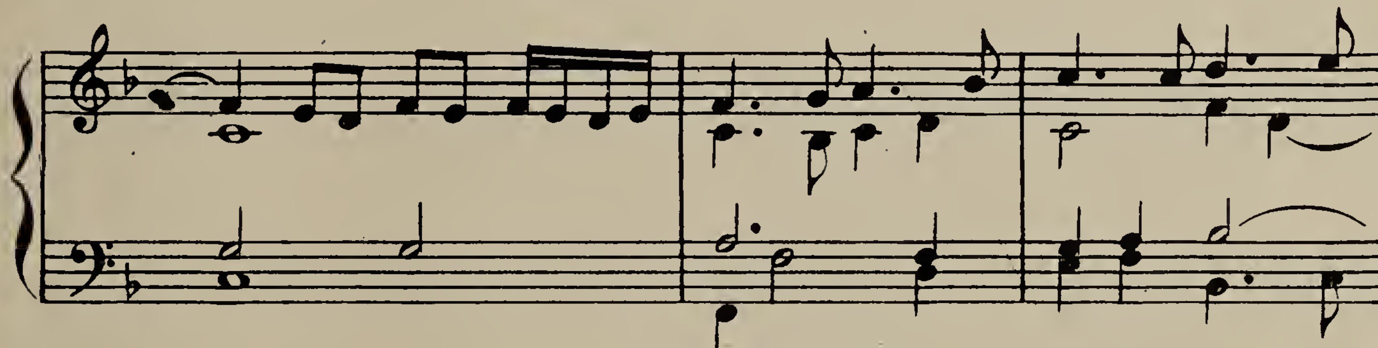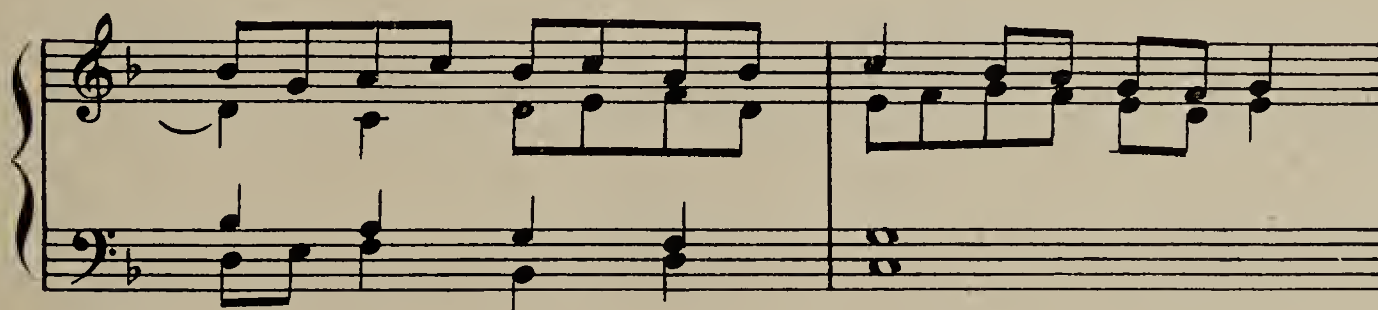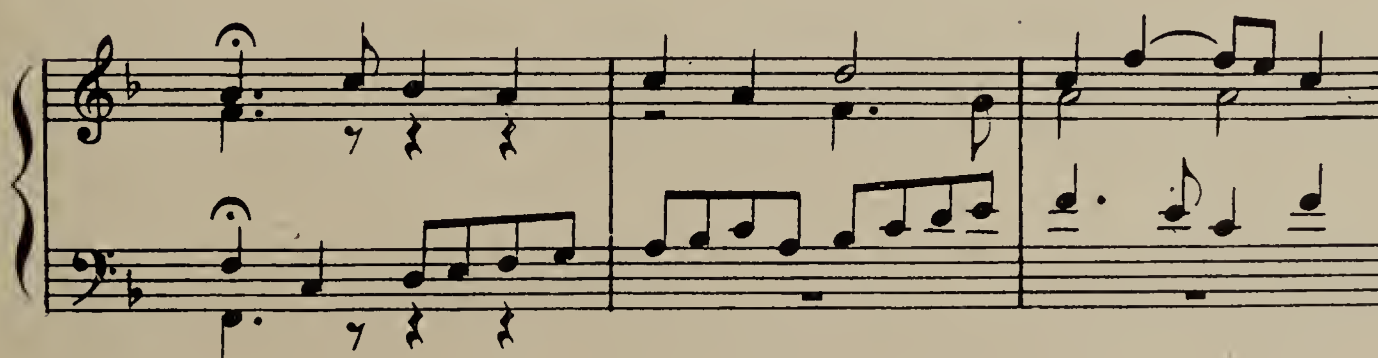






















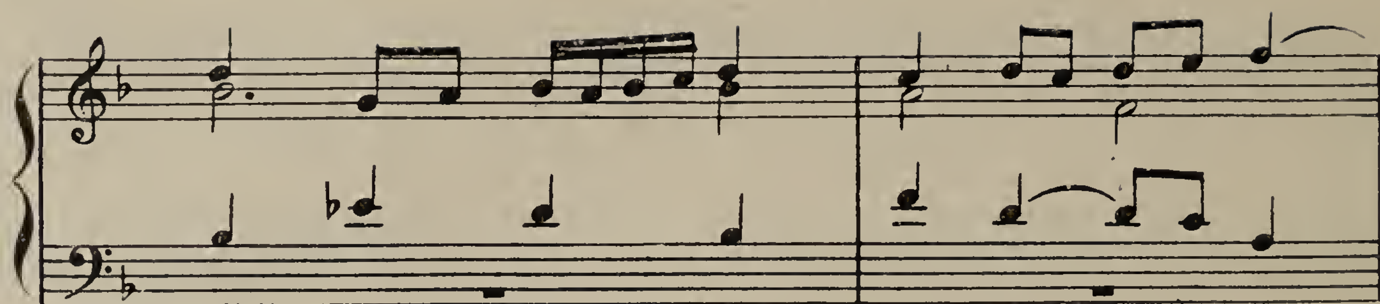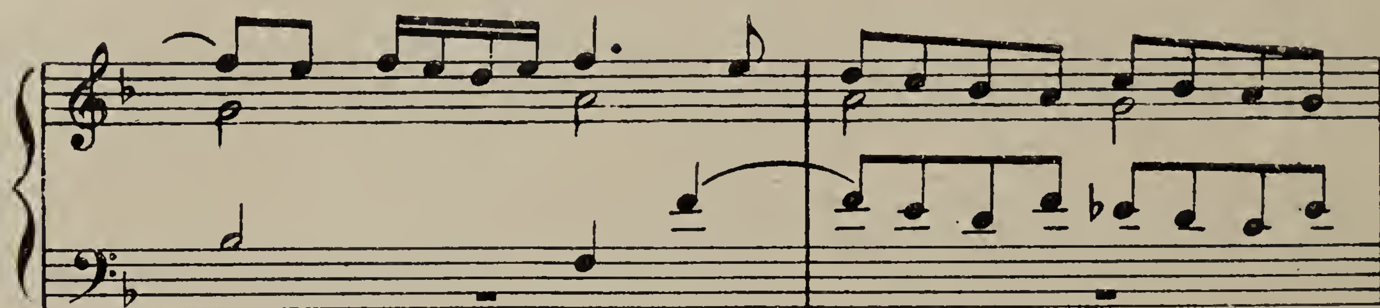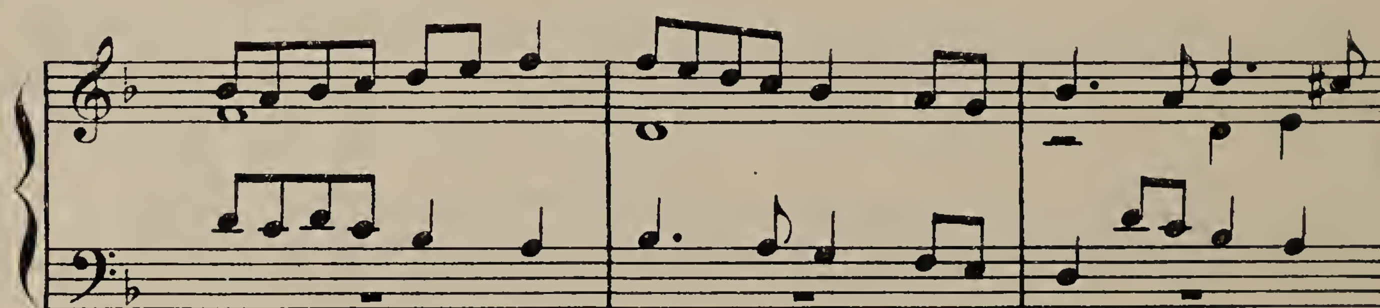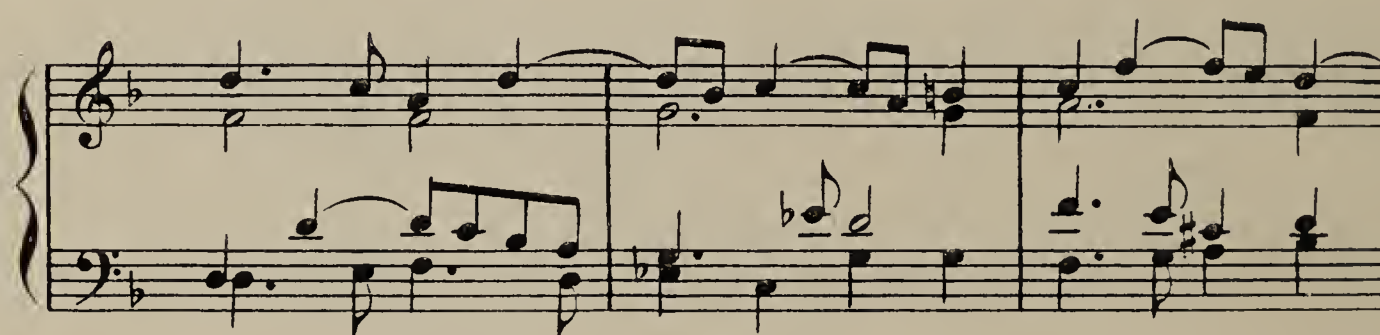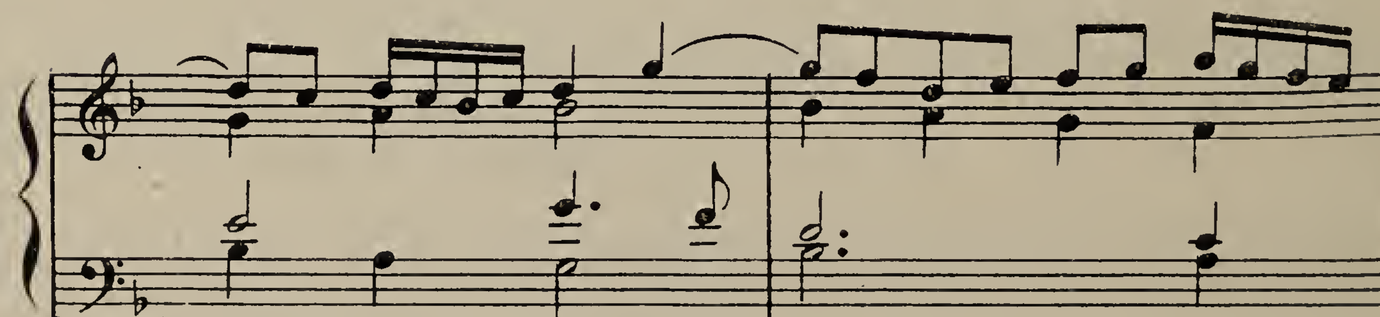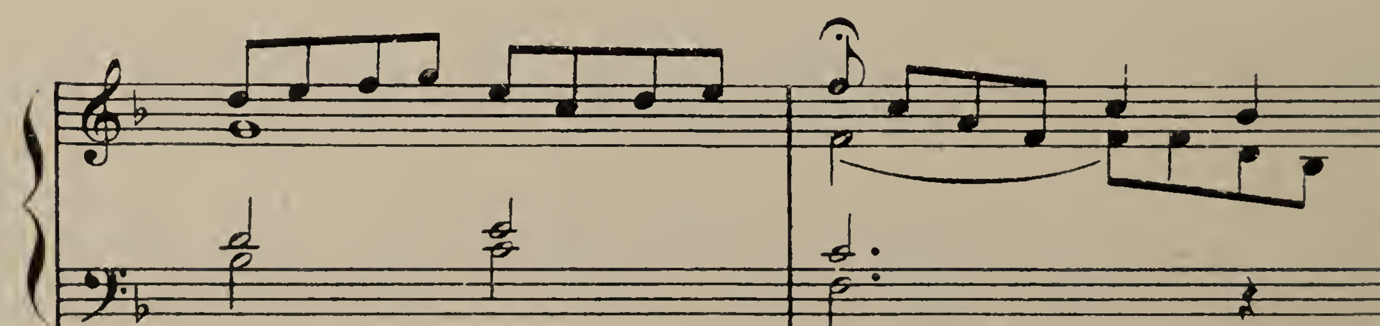












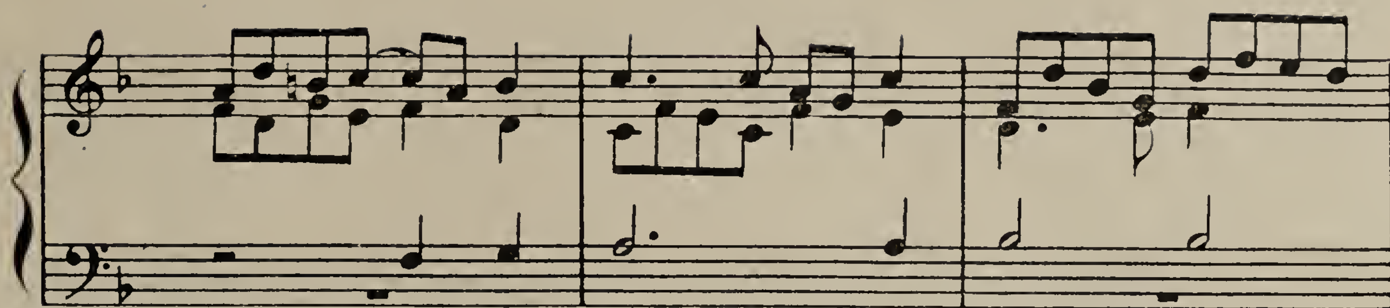


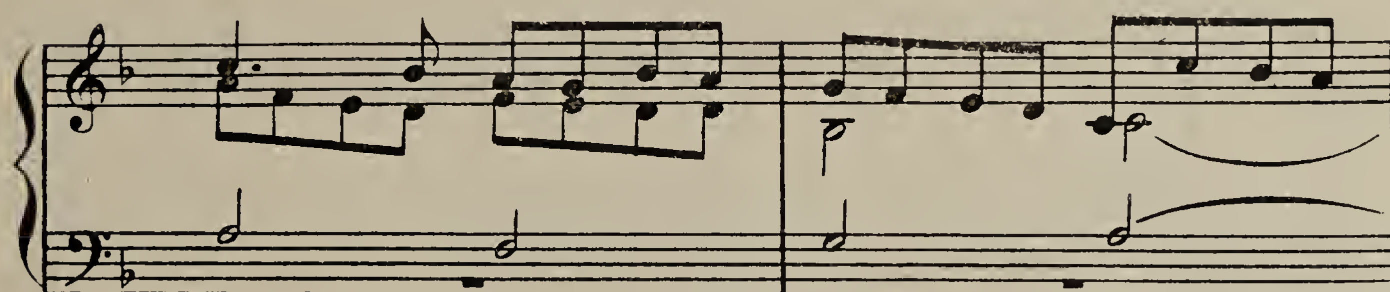


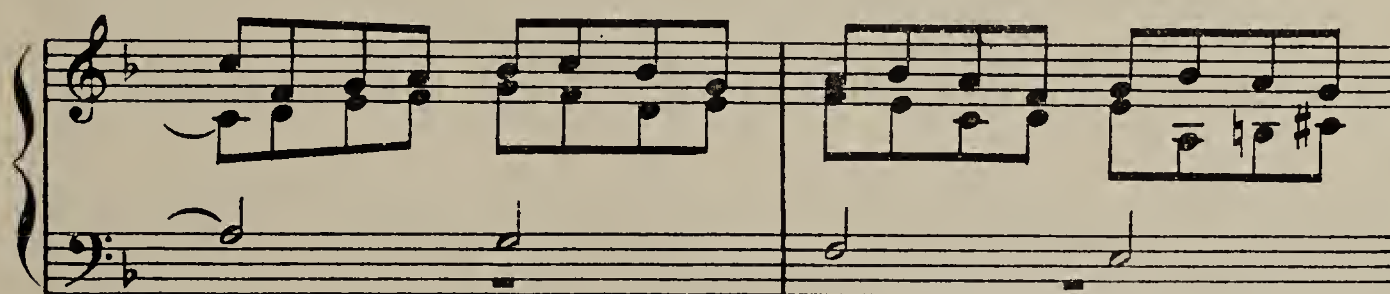


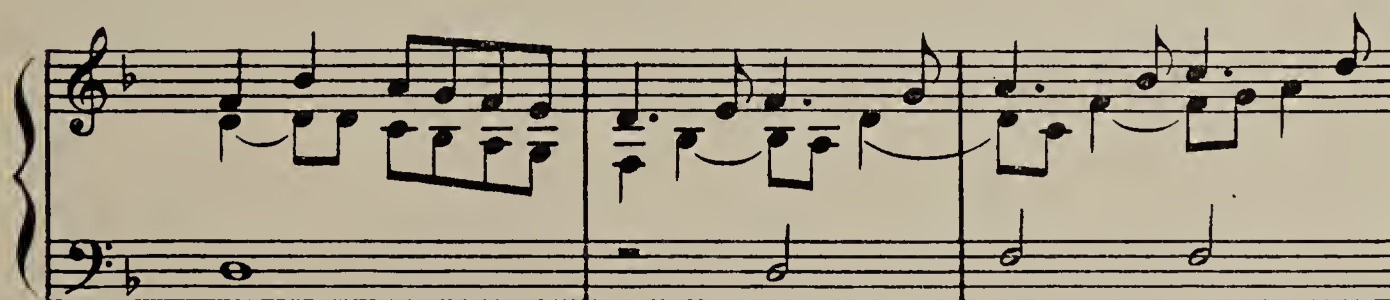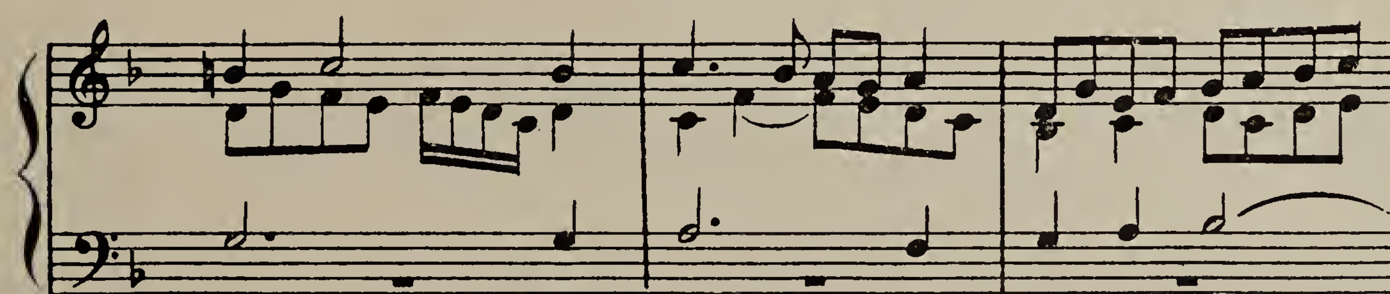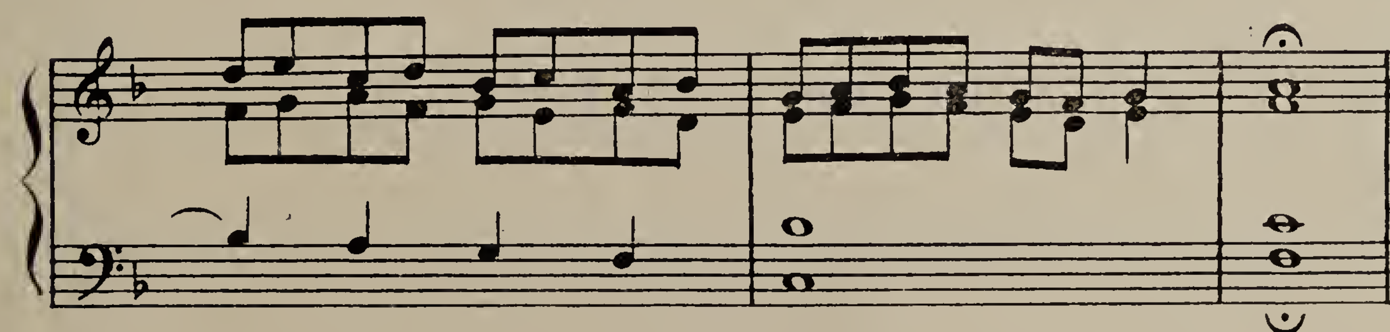
















36)

¡Ora, sus!

Escobar
Siglo XVI

Pues que es San - gor go - mi - lleon
Pues es - ta no - che pro - cu -
re-mos el - pla - - - cer.

37)

Las mis penas, madre...

Escobar
Siglo XVI

Fin.

Las | mis pe_nas | ma_dre | de amores | son.
Que_ | mar_vos hael | ai_ re | dea_ mo_res | si.

Sa_ | lid mi Sen_ | no_ | _ra.
de | sol na_ran_ | je_ | _la.
sois | tan her_ | mo_ | _sa.

38)

Meus olhos van per lo mar...

Anonimo
Siglo XVI

Meus | o_lhos | van per | lo ma_ | re mi_

ran - do van Por - tu - ga - le

ppp

Meus o - lhos van per lo ri - o Meus

ppp

ppp

ppp

o - lhos van per lo ri - o.

39)

De Monzón venía el mozo...

Anónimo
Siglo XVI

Vivace

De Mon - zón ve - ni - a el mo - zo
El mo - zo por ahi ve - ni - a.

mo - zo ve - ni - a de Mon - zón.

Fin.

Meno mosso

La mo - za guar - da - ba la vi - ña.

D. C.

40)

Canciones y Villanesa españolas

Francisco Guerrero
1527 — 1599

Moderato

dolce

pp
las penas mi_as ca_da ho _ ra con_tal_das
os ha da_ ña_do has_ta a _ go _ ra pe did vues
pp
ca da ho ra
has ta ago ra
cada ho ra
has ta a go ra
pp
blandamen _ te con _ tal_das blanda_men _
tro re_me _ dio pe _ did vues_ tro re _ me _
pp
con _ taldas blanda _ men _ te a mi pas_to_ ra
pe _ did vuestro re _ me _ dió a
con _ tal_das blanda_ment _
pe _ did vues _ tro re_ me _
pp
con _ taldas blanda _ men _ te a mi pas_to _ ra
pe _ did vuestro re _ me _ dió a
te a mi_pas _ to _ ra
dió a
p
ra a mi pas _ to _ ra que si con _
p
te a mi pas_to _ ra que si con _ migo es
dió a
p
a mi pas _ to _ ra que

que si con _ migo es du _ ra qui _ zá la ablanda _

migo es du _ ra qui _ zá la a _blandara vues_

du ra qui _zá la ablanda _ ra vuestra fres

si con_ mi_go es du _ ra qui_zá la a_

allargando

ra vuestra fres _ cu _ _ _ra qui za___

tra frescu _ ra vuestra fres_ cu _ ra

cu _ ra vues _ tra fres _ cu _ _ ra

bla _da _ ra vues _ tra fre_ scu _ ra

___la ablanda _ra vues _ tra fres _ cu _ ra.

ra vues_tra fres cu_ _ ra.

ra vues _ tra fres _ cu _ ra.

41)
Dos Canciones y Villanescas espirituales

Francisco Guerrero
1527—1599

Voz I
Voz II
Voz III

Si tus pe - nas no prue - bo si tus pe - nas no prue - bo O Je - sús mi - o O Jesús mi - o vi - votristey pe-na - do.

Si tus pe - nas *etc.*

Si tus pe - nas *etc.*

Hie _ re_me hie _ re _ | me hie _ re_me pues el al _

ma ya te he da _ | do

do y sies_te

do y sies_te don me hi_

y si este don me hicie _ | res, mi Dios, cla _

don me hicie _ res me _ hi _ | cie _ res, mi Dios, claro ve_

cie _ res, mi Dios, cla_ro ve_ re,

ro ve_re, mi Dios, cla | _ ro ve_re que bien

re, mi Dios, cla | _ ro ve_re que bien me

mi Dios, mi Dios, cla _ | ro ve_re que bien me

me quie - res y si es_te don me hi

quie - res y si es te don me hicie - res me

quie_res y si este don me hicie - res

cie - res mi Dios cla - ro ve_re, mi

hi cie - res mi Dios cla_ ro ve_re, mi Dios,

mi Dios cla_ro ve - re, mi Dios, mi

Dios,cla - ro ve_re que bien me quie - res.

cla - ro ve_re que bien me quie - res

Dios,cla - ro ve_re que bien me quie - res

Dos Canciones y Villanescas espirituales

B) O Virgen, o Virgen

Francisco Guerrero
1527—1599

O Vir - gen, O Vir - gen - cuando os
O Vir - gen
O Vir - gen

mi - ro No ca_be en si mi al - ma de go - zo_

- sos Y en mi pe_cho tan tris_te no re_po -

sa y por es - to sus -pi - ro Bus_
y por es - to sus_pi - ro Bus -
y por es - to suspi - ro, suspi - ro Bus_

can - do mi a - le - gri - a bus - can - do mi a - le - gri - a Que

can - do *etc.*

can - do mi a - le - gri - a Que so - la Vos la dais al

so - la Vos la dais al al - ma mi - a al al - ma

Que so - la Vos la dais al al - ma

al - ma mi - a Que so la Vos la

mi - a al alma mi - a Que sola Vos la dais al al - ma mi -

mi - a *etc.*

dais al alma mi - a *etc.*

- a.

O Virgen vuestros ojos
Estrellas son que alegran mi tristeza
Y en mi pecho no cabe tal riqueza
Y por esto suspiro
Buscando mi alegria,
Que solo, Vos la dais al alma mia

42)

Levaysme amor d' aquesta terra

Del libro de Vihuela de mano
intitulado El Maestro, 1535
de Luis Milan

Le - vays me a - mor d'a - ques - ta

ter - ra que non fa - re mai vi - da en

e - lla. Levaysme amor al is - la per -

— di-da le-vays me con vos— pos soys mi-
nya vi-da. Quel cor-po sin al-ma
non vi-ve en la ter-ra que non fa-re
mai vi-da èn e- - lla

43)

Falai miña amor...

*Del libro de Vihuela de mano
de Luis Milan 1535*

tay - - me ma -

tay - me. ——— Fa - lay mi -

Si no me

Fin.

ña a - mor ——— que os fa - ço sa - ber.

fa - lays ——— que non te - ño ser.

D. C. hasta Fin.

44)

Poys dezeys que me quereys ben

Del Libro de Vihuela de mano
de Luis Milán, 1535

Poys dezeys que me quereys ben ¡por quedays falla a ninguem! Vos de _ zeys que me a _ mays yo vos veg_go que bur _ lays Si vos a nin _ guem fa _ llays yo non vos queire mas ben.

45)

Aquel caballero, madre

Del libro de Vihuela de mano de Luis Milán, 1535

A - quel ca - ba - lle - ro
Su a - mor tan ver - da - -

ma - dre
de - ro

que de mi
me - re - ce

se e - na - mo - ro
que di - ga yo

pe - na el y mue - - ro

Fin

yo ——— Ma - dre a - quel
Tam - bien sien - to

ca - va - lle - ro ——— que va he -
sus do - lo - res ——— por que

D. C. hasta Fin

ri - do d'a - mo - res. ———
de las mis - mas mue - ro. ———

46)

Durandarte, Durandarte

Del libro de Vihuela de mano de Luis Milán, 1535

Du - ran - dar - te Du - ran - dar - te
Cuan - doen - ga - las y in - ven - cio - nes

buen ca - va - lle - ro
pu - bli - ca - bas tu

pro - ba - do
cui - da - do

a -
a -

cor - dár - se - te de - bri - a
go - ra des - co-no - ci - do

d'a - quel
di por

buen ——— tiem - po pa - -
que ——— me has ol - vi - -

sa - do
da - do

SEGUNDA PARTE

Pa - la - bras son li - son -
Pues a - mas - tes a Gai -

je - ras Se - ño -
fe - ros cuan - do

ra, de vuestro gra - do
yo fui des - te - rra - do

que si yo mu - dan - za
y por no su - frir ul -

hi - ce.
tra - je.

ha - - - beis - - - me - -
mo - - - ri - - - - re

lo vos cau - - - sa -
de - ses - re - - - ra -

do.
do.

47)

Quien amores ten

Villancico

Del libro de Vihuela de mano de Luis Milan 1535

Quien a - mo- res ten a - fin - que-los ben que non he vien-to que va y ven

Quien a - mo - res ten a-lla en Cas - te - -

- - - lla: e ten seu a - mor en da-ma don-ze - - - - lla a fin que los ben e non par-ta de - lla, que non he vien-to que va y ven.

48)

Tres moricas me enamoran

Anónimo
Siglo XVI

Tres mo - ri - cas me e-na - mo - ran en Ja -
Y ha lla ban las co gi das

en A - za y Fa - ti - ma y Ma - rien

Fin

Tres mo - ri - llas tan ga - rri - das

i - ban a co - ger o - li - vas

D.C.

49)

Enemiga le soy, madre

Anónimo

E - ne - mi - ga le soy ma - dre
dos mil ve - ces le mal - di - go

a aquel ca_ba _ lle _ ro yo mal e _
por lo mal no me _ re _ ció

Fin.

ne_mi _ ga le soy. En mi contem _ pla ya _
el me tie_ne por se _

D. C. 𝄋

do _ ra co_mo a Dios que l'es - tes _ ti _ go.
ño _ ra yo a él por e _ ne _ mi _ go.

50)

Ay que non era...

Anónimo

𝄋

Ay! que non

¡Ay que non e _ ra, más ay

Ay que non e _ ra

e - ra, mas ay! que non hay ay! que non hay

Fin

quien - de - mi pe - na se due - - la

Tres veces D.C. 𝄋

Madre, la mi madre el mi lindo ami - go
mo - ri - cos de allende la lle - van cauti - vo
ca - de - nas de o - ro cándi - do moris - co.

51)

Aquel caballero, madre

Anónimo

Aquel ca- ba- lle-ro, ma-dre, que de a - mo - res me fa - bló más que a mi le quie - ro yo.
En ha - ber-me de acor - dar quien a - mo - res se ven - ció

Co-mo a- mor no stá en ra - zón no lo pue - do re - me - diar
quiebra - se me el co - ra - zón en ver - le por mi pe - nar.

D. C. 𝄋

52)

Como está sola mi vida

Ponce (Juan)

Co_mo es _ tá so _ _ _la mi vi _ _ _da

mi vi _

mi vi _ da lle _

- - nà de muchos cui_da - dos

la_men - tan_do a - mor - te - - ci - da

llo_ran - do ma_les pa - sa - - - dos

qué - ja - se no sa -

be a quien a quien

del mal que tan - to la due - le

di - ce dió su bien

no ha - lla quien le con- sue - -
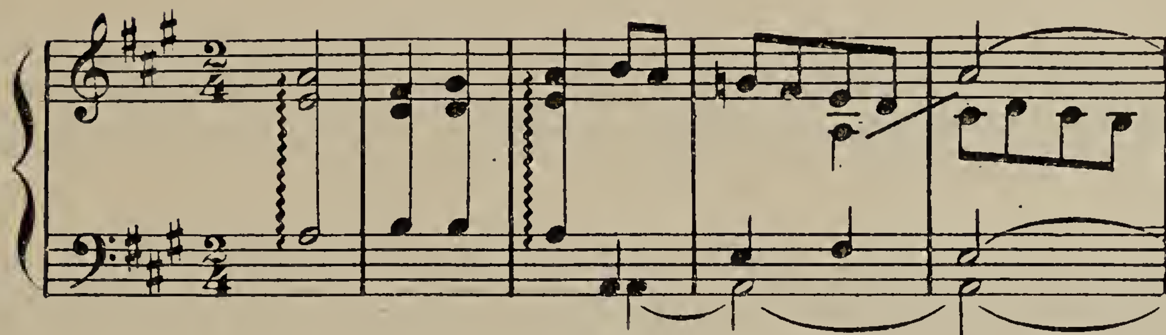
- - - le.
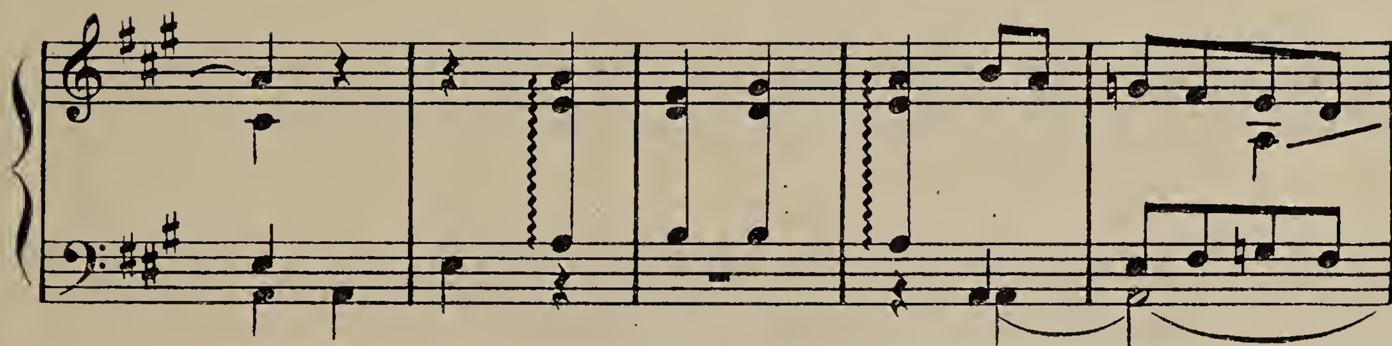
53)
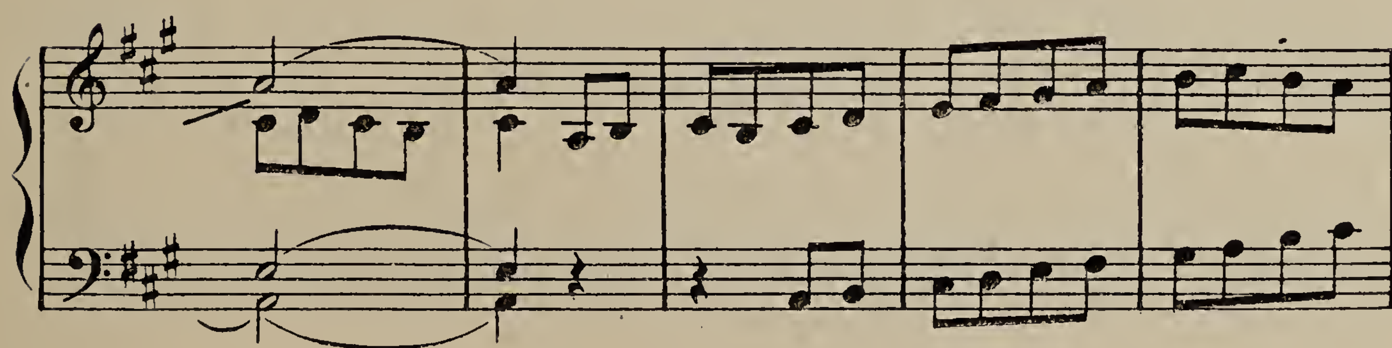
Baja
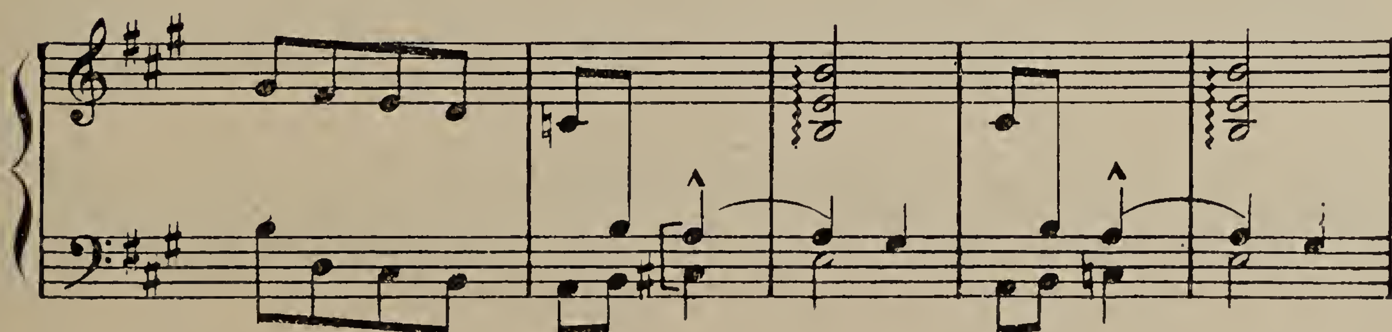
Danza antigua alemana

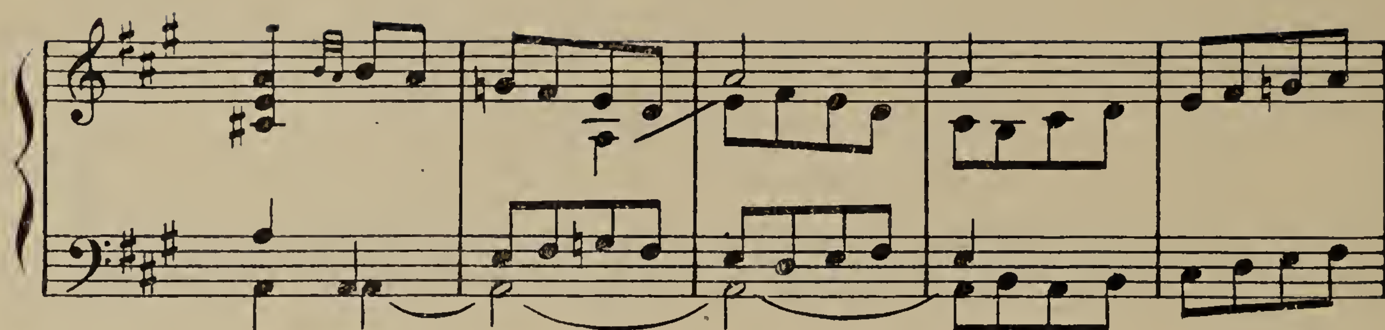
El Delfín de Música
de Luis de Narváes, 1538

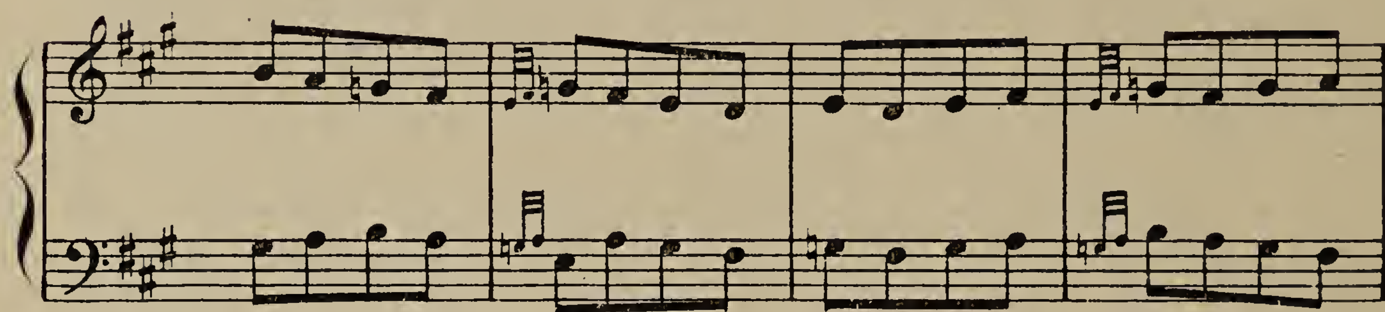


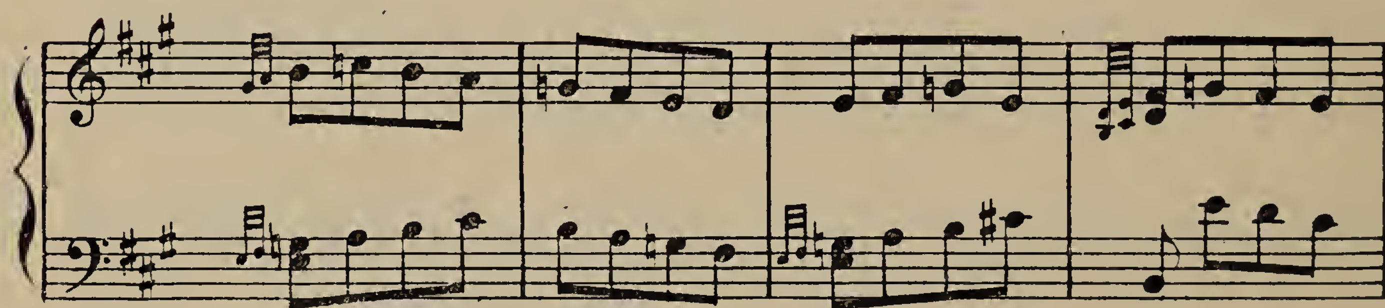


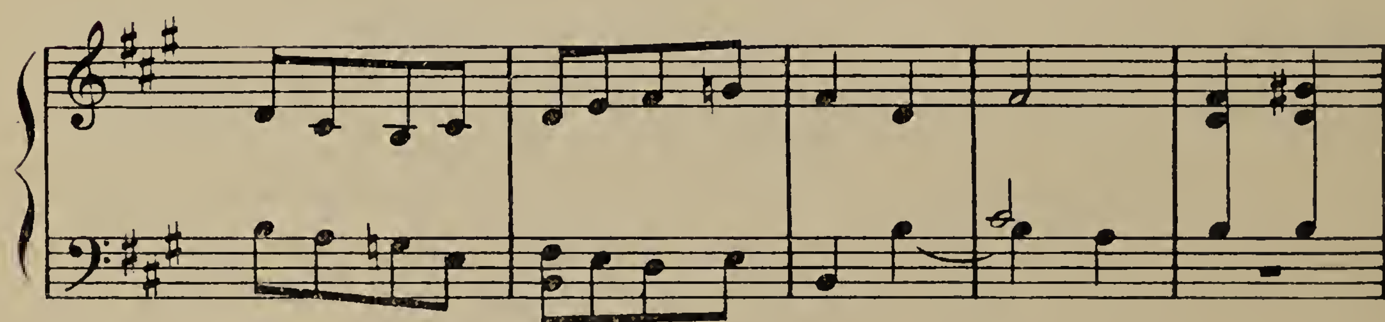


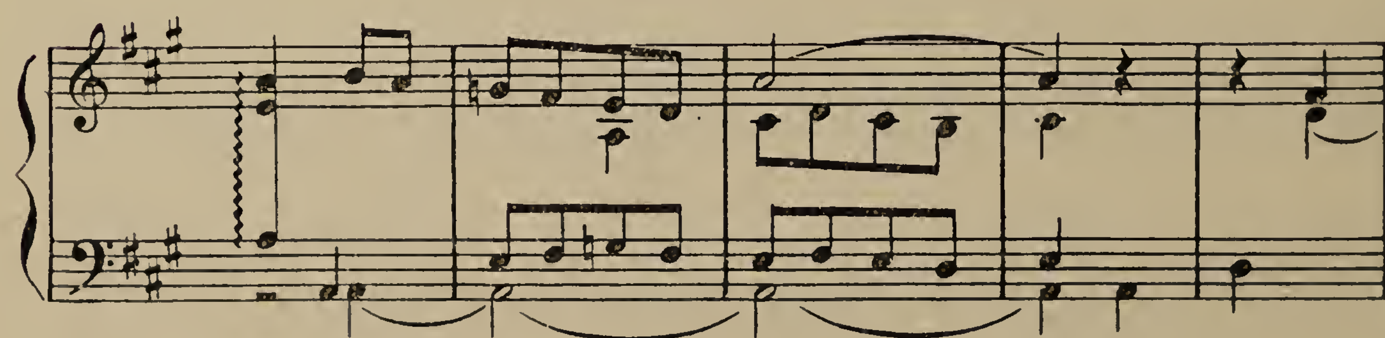


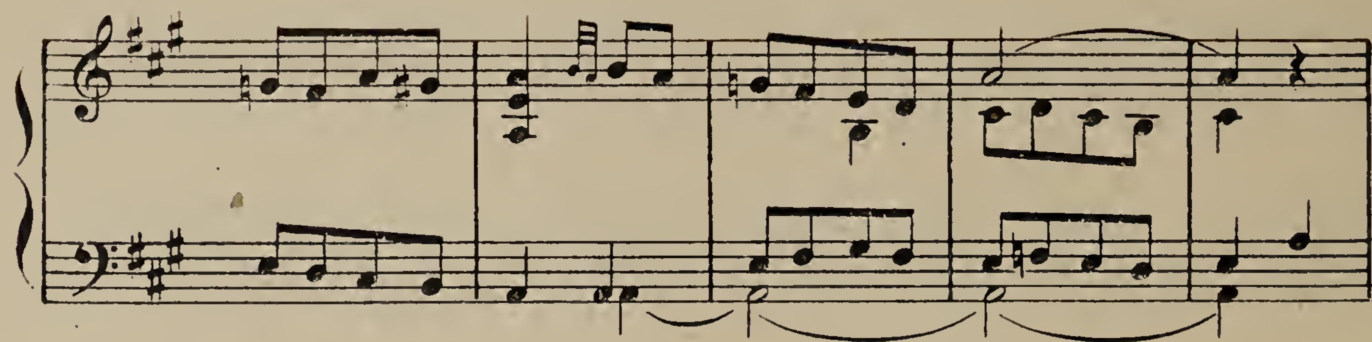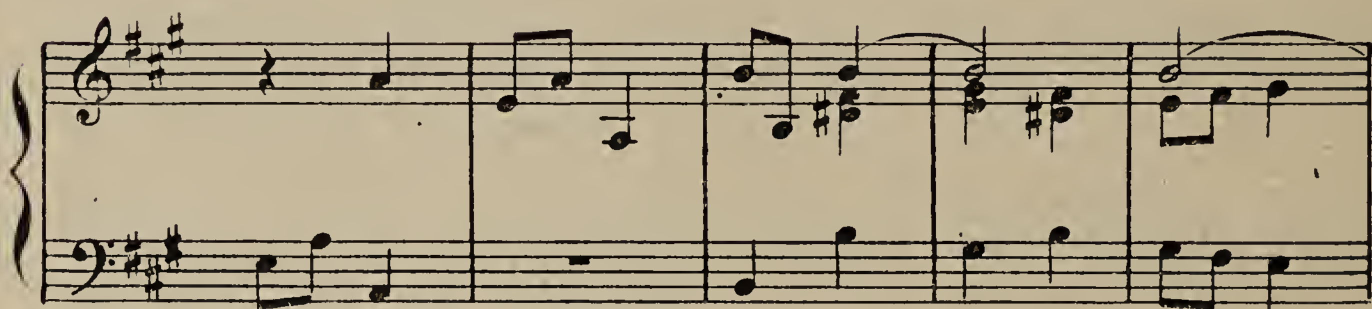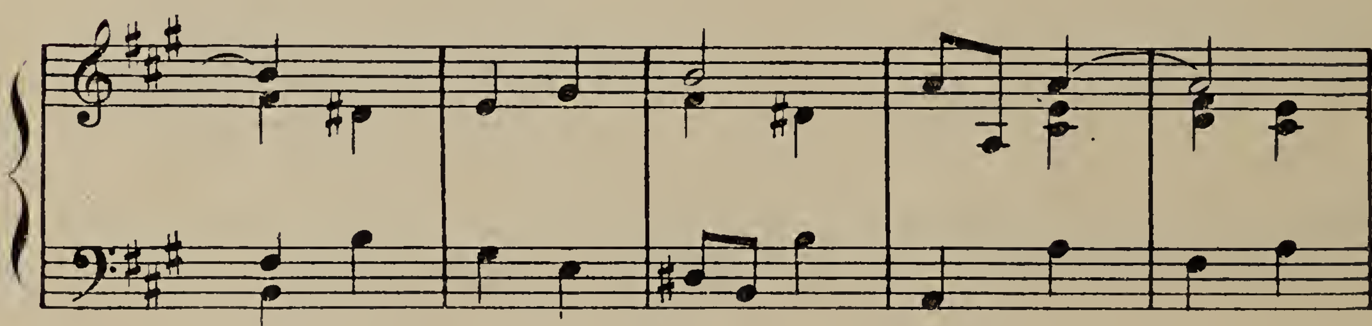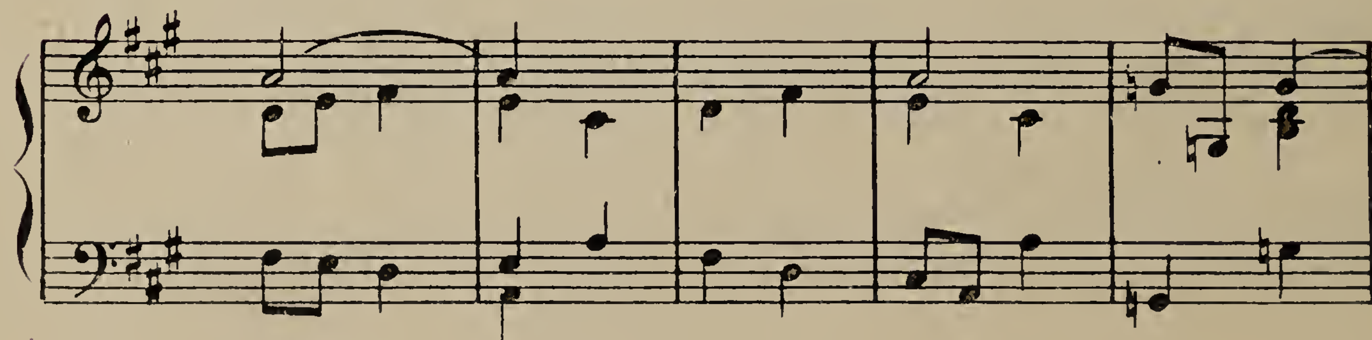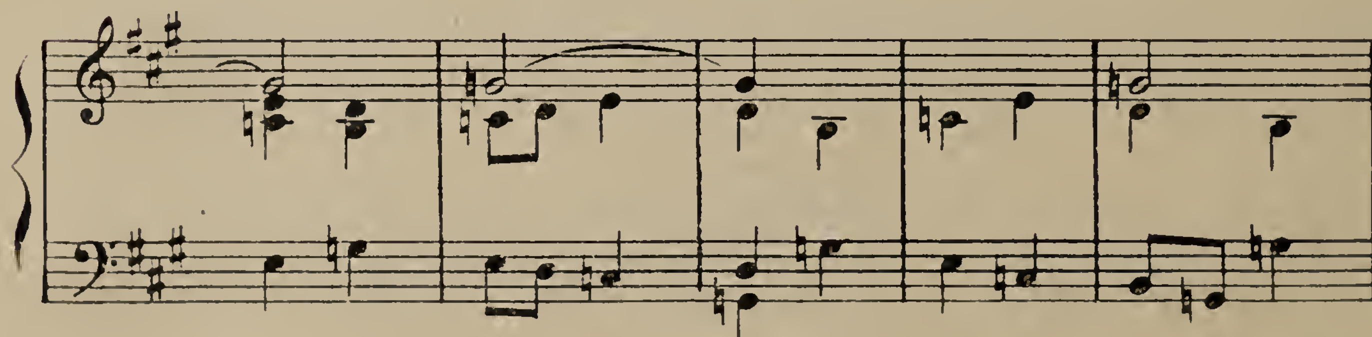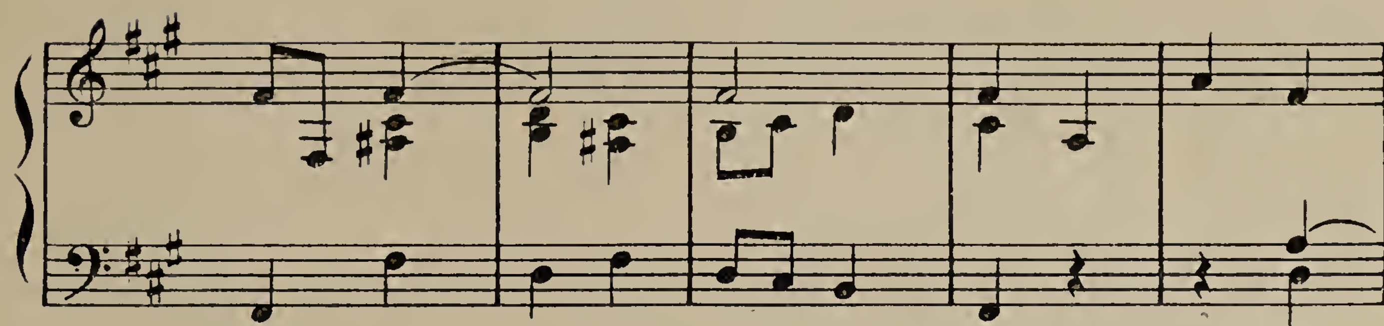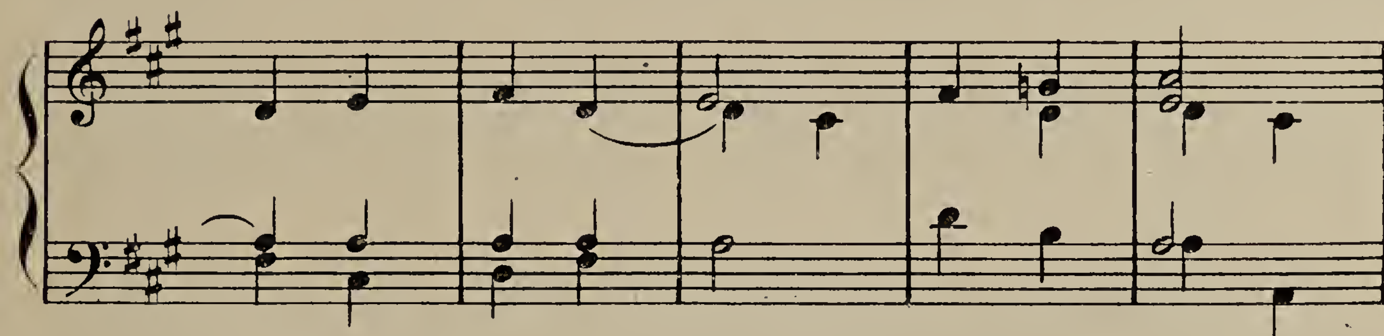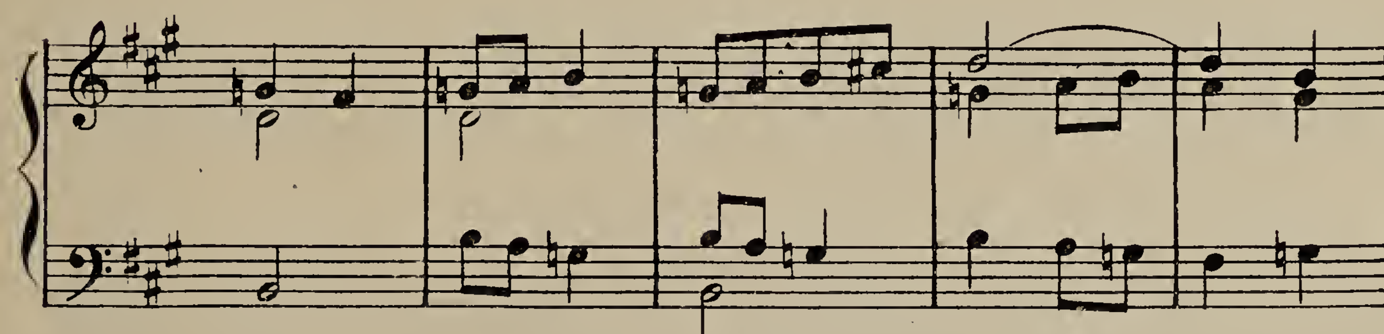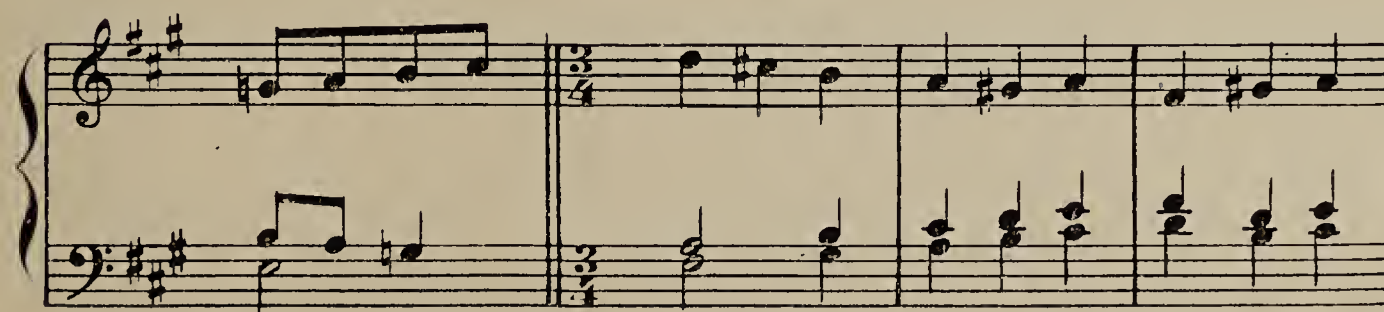


















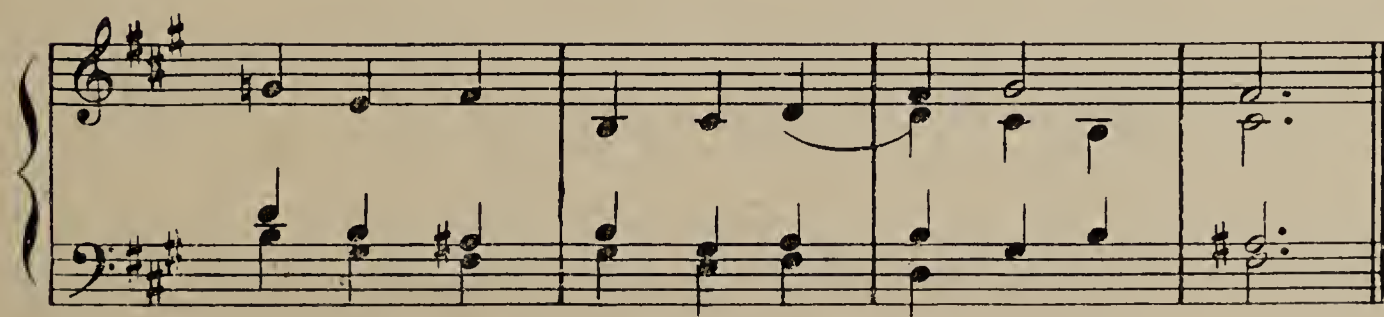












54)

Ya se asienta el Rey Ramiro

Romance antiguo

El Delfín de Música
de Luis de Narváez, 1538

Ya se a - sien - - ta el

Rey Ra - - -

- mi - ro ya se a - sien - -

- ta a su ——— yan -

tar a su

yan - tar los tres de sus

a - da - li ——— -

- - - des,

los tres de

sus a - da - li - des

se le pa - - ra -

ron de - lan - -

- - te,

se le pa - -

ra - - ron ——— de - lan - te.

55)

Con pavor recordó el moro

Romance

Del libro El Delfin de musica
de Luis de Narváez, 1583

Con pa - vor re - cor - dó ___
No de - jan - do co - sa ___

___ el mo - ro
___ a vi - da

y em - pe - zó de ———
de cuan - to pue -

——— gri - - tos
- - do ——— ma -

dar
tar

mis a - rre - os
has - ta que ha - -

son - las ar -
lle la muer -

- - mas
- - te

mi des - can - - -
que a - mor

so es pe - -
no me quie - -

- l le - ar.
- - re dar.

SEGUNDA PARTE

Mi ca - ma ________

du - - ra pe -

ñas

mi dor - mir ___

___ siem - pre es ve -

- lar mis ves -

ti - - dos son

que no se.

(Falta la letra)

56)

Triste estaba el rey David.

Del libro de cifra de Alonso de Mudarra, 1546.

Andante.

Tris - te es - ta - ba el Rey Da - vid

tris - te

y con gran pa - sion Quan - do

le vi - nie - ron nue - - vas
de la muer - te
de Absa - lón, de Ab - sa - lón,
de Ab - sa - lón, de Ab - sa - lón.

57)

Ya cabalga Calainos

Romance viejo.

Del libro Silva de Sirenas de Enriquez de Valderrabano, 1547.

Ya ca - bal - ga Ca - la - i - - nos ________________

de u_na o _ li -

a la sombra de u_na en _ ci , -

va

na sin po - ner pié en el es -

tri - - bo

ca _ balga

de ga - llar - di - - a de

ga - llar - di - - a

ca - bal - ga de ga - llar -

di - - a de ga - llar - di - - a.

58)

Ay! de mi...

Tonada a sonada de romance viejo.

Del libro Silva de Sirenas de Enriquez de Valderrabano, 1547.

Ay de mi — di - ce el buen pa - - dre — — A cin - co hi - jos —

que te - - ni - a

Por que vi - vi tan - -

to tiem - - po

que al - can -

za - se aques - - te di - - a

que al - can - za - se a - - ques - te di - -

a.

59)

De donde venís, amore . . .

Del libro Silva de Sirenas de Enriquez de Valderrábano, 1547.

De don - - de ve - nís a - mo - - re bien se yo de don - de bien se yo de don - de

— de don - de ve - nis a - mo -

re de don - de ve -

nis a - mo - re bien se yo de don -

de bien se yo de don - de

bien se yo de don - de

Ca - ba - lle - ro de me - su -

ra ca - ba - lle - ro de

me - - su. - ra.

60)

Jamás cosa que quisiese

Romance

Del libro Silva de Sirenas de Enriquez de Valderrábano, 1547.

Ja - más co - sa que qui - sie - - se, Nun - ca la vi cum - pli - da y ———

la que no de - -

se - - e que lue - go

no

se cum_plie - - se.

61)

Los brazos trayo cansados...

Millán.
Composición anterior al 1547.

Los bra - zos tra - yo

can - - sa - - dos de los

(♯) (♯)

muer - - tos ro - de - ar, ———

de los muer - tos

ro - de - - ar

fa - llo to - - - dos ______

______ los fran - ce - -

ses no fa - lló

a Don Re - - y - nal - -

- - - - - - -

- - - - - te. ———

62)

Si d'amor pena sentís...

Anónimo
Siglo XVI.

Si d'a - mor pe - na sen - tis por me - su - ra y por bon - dat.

ra y por bon - - dat

Ca - ba - lle - ros si a Fran -

cia is Por Gal - fe - ros

pre - gun - tad

Por Gai - fe - ros

pre - - gun - - tad.

63)

Mira Nero da Tarpeya

Romance viejo

Del Libro de la declaración de instrumentos, de Fray Juan Bermudo, 1548.

Mi - ra Ne - - -

ro de Tar - pe - - ya a

Ro - ma co - mo se ar - di - a co -

mo se ar - di - a gri - - tos

dan ni - ños y vie - - jos y el

de na - - - da

se do - li - - a.

64)

So ell encina....

Anónimo.
Siglo XVI

So ell en - ci - na en - ci - na so ell en -
Fui sin com - pa - ñi - a

ci - na *Fin* Yo me i - ba, mi madre, a la

D. C.
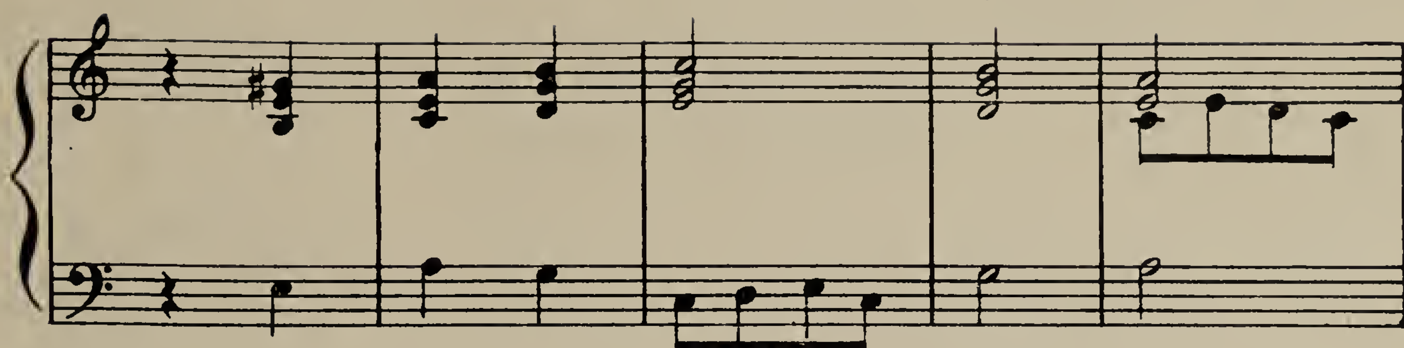
ro - me - ri - a por ir mas de - vo - ta.
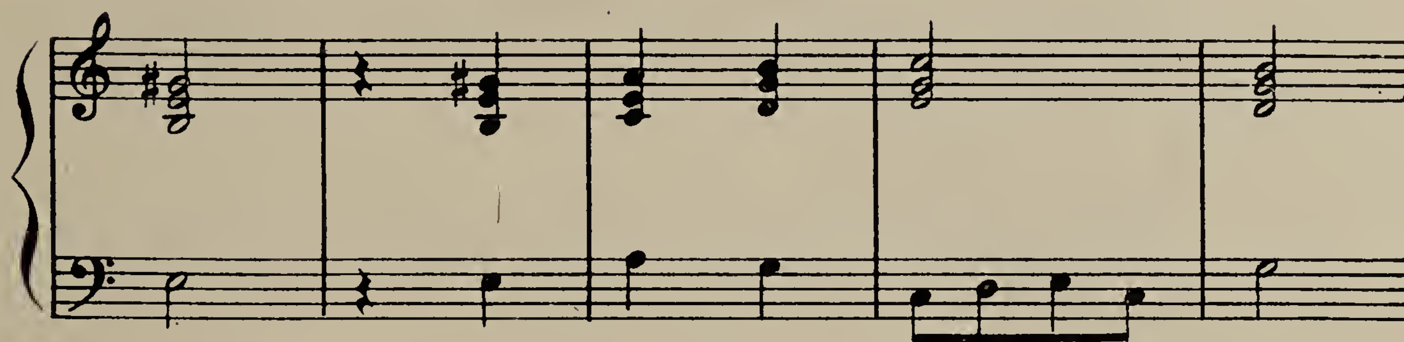
65)

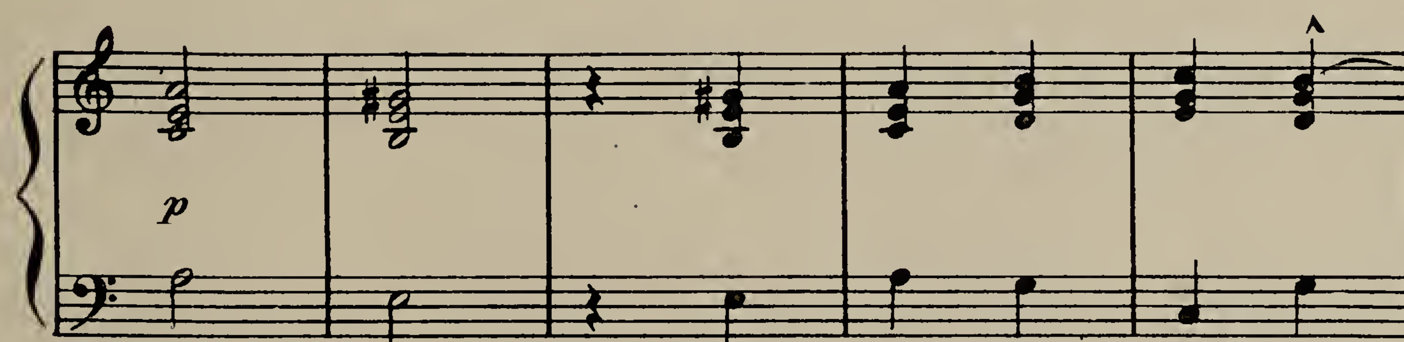
Pavana

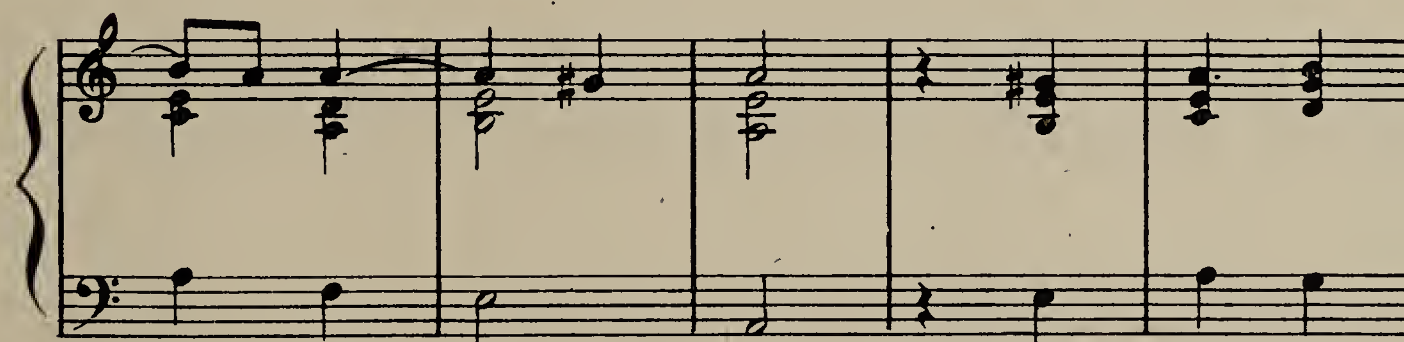
Muy llana para tañer

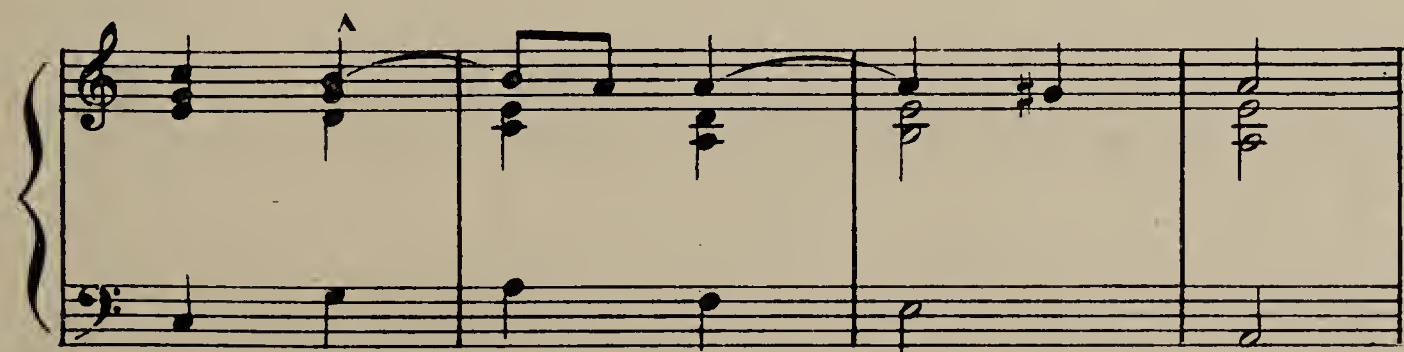
Del libro de cifra
de Pisador, 1552






p



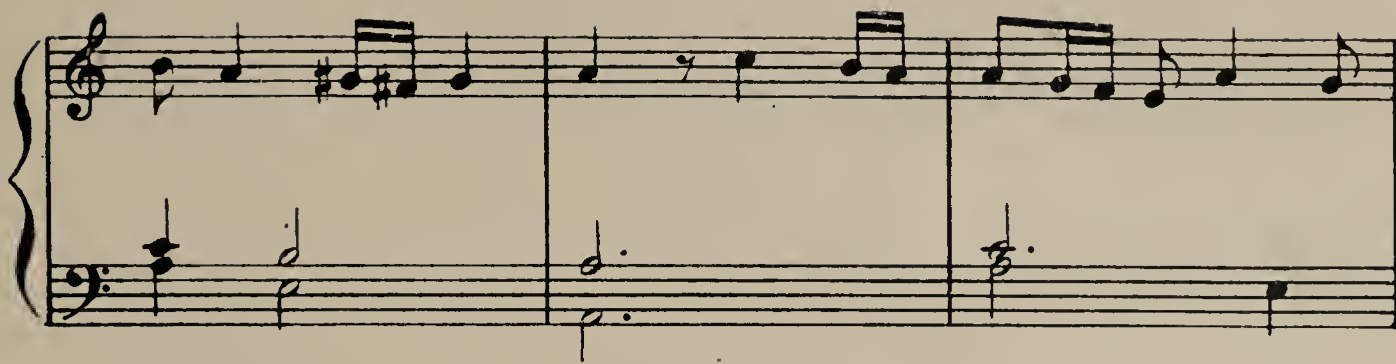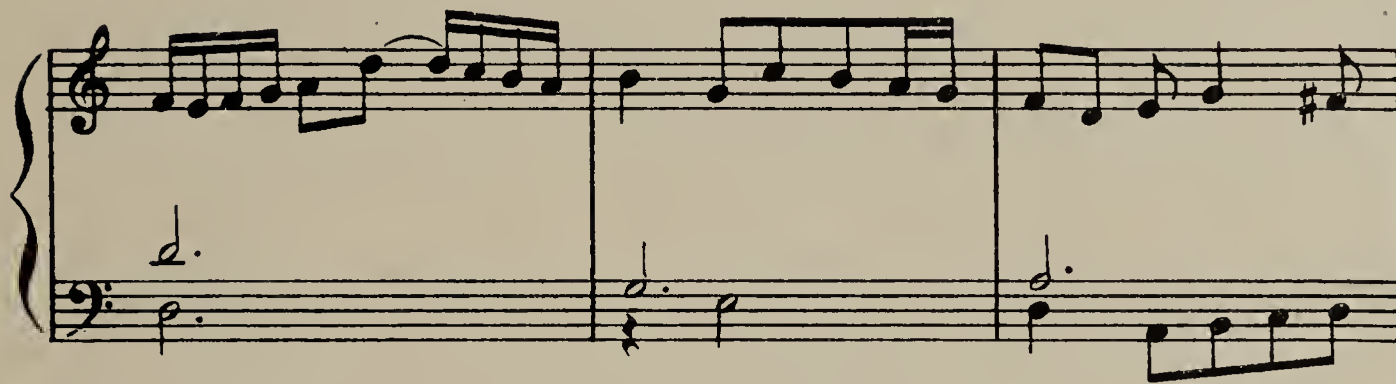


66)

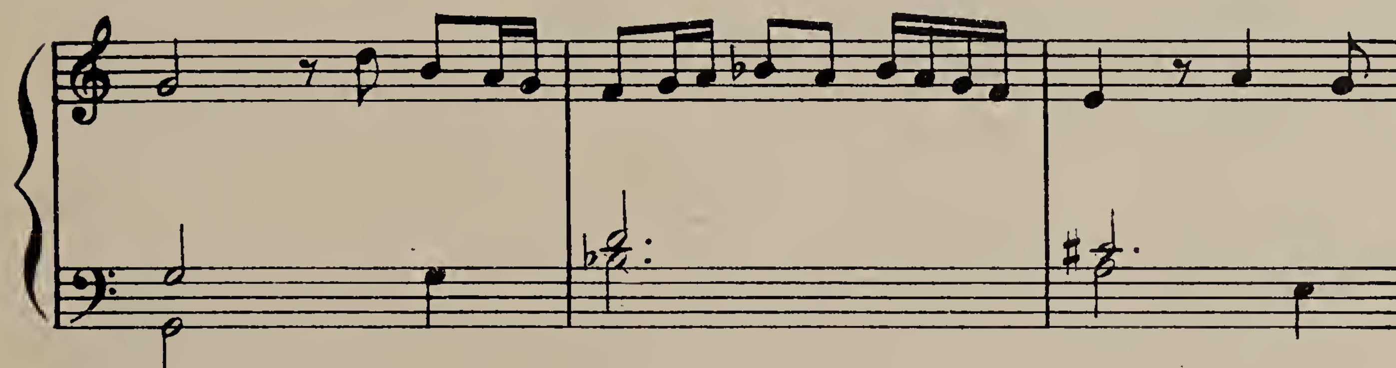
Alta
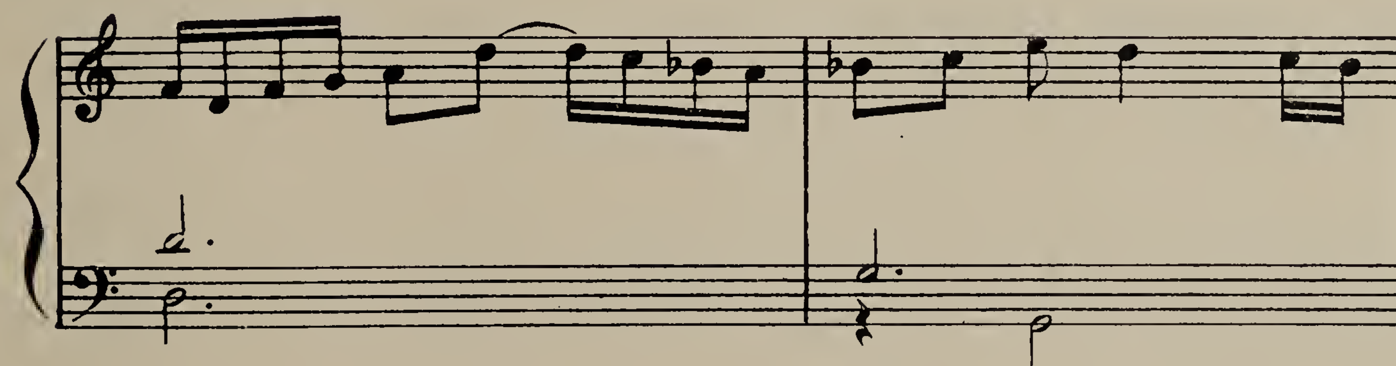
Danza antigua alemana.
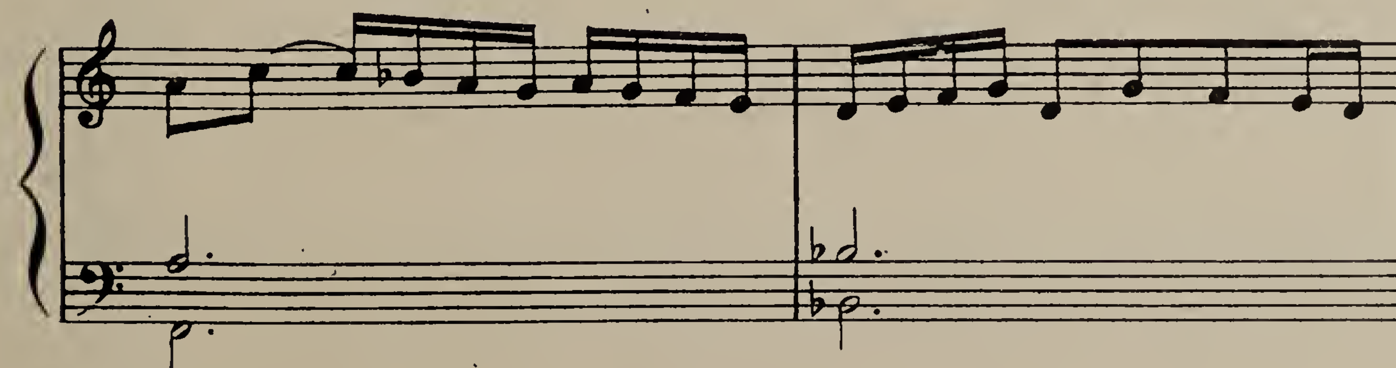
Del libro de cifra de Pisador, 1552.
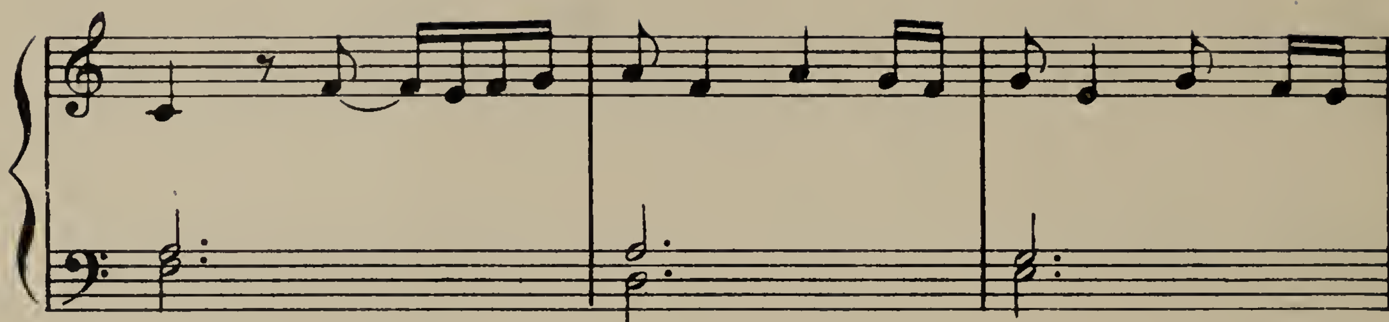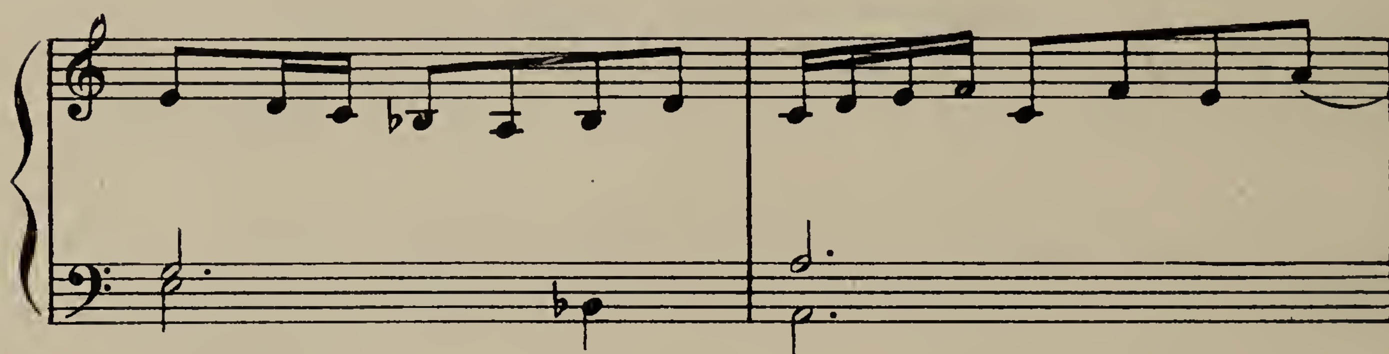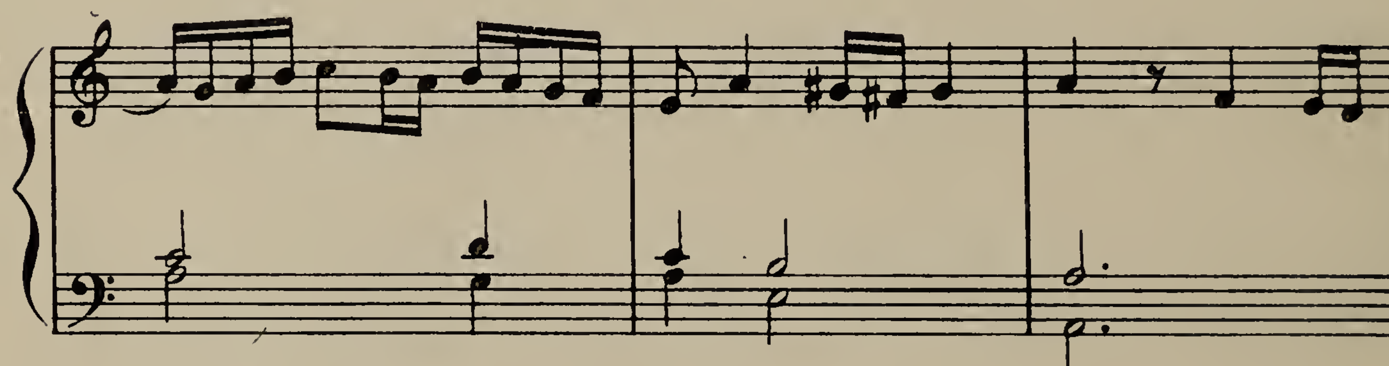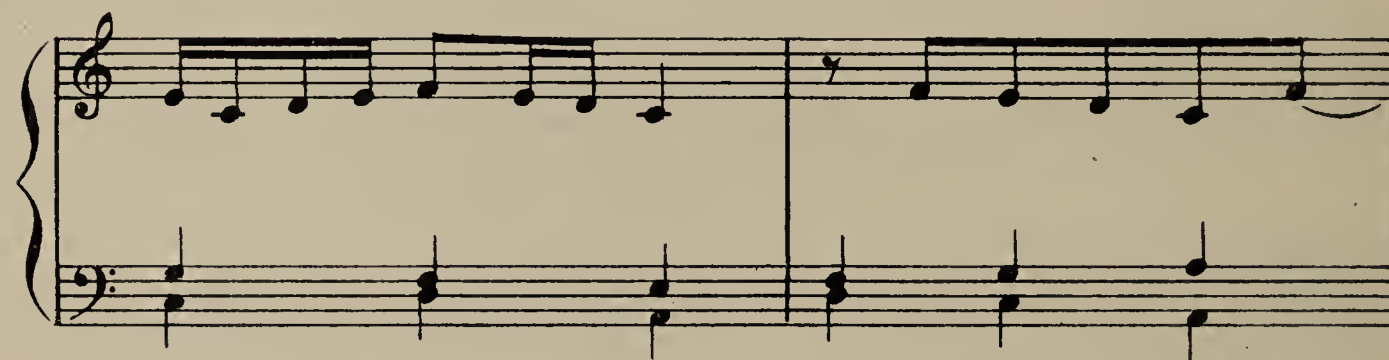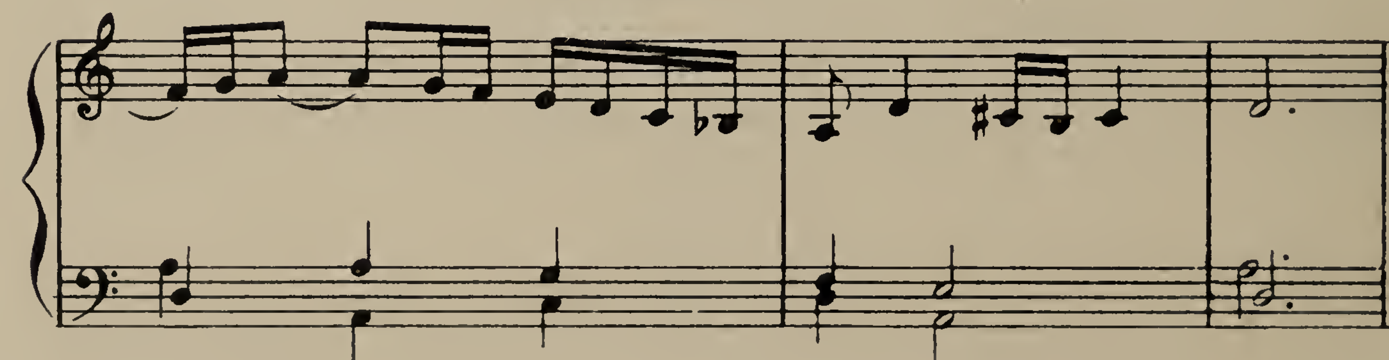




















67)

Guarte, guarte el Rey don Sancho

Romance viejo

Del libro de cifra de Pisador, 1552

Guar - te, guar - te el rey don San - - - cho

no di - gas ___ que no te a - vi -

- - - - so que del cer - -

- co de Za - mo - ra

un trai - dor___

a - vi - a sa - li - - -

do

un trai - dor a - vi - -

a sa - li - - - - do.

68)

La mañana de San Juan

Romance viejo

Del libro de cifra de Pisador, 1552.

La ma - ña - na de Sant Juan al tiempo que al - bo - re - a - - ba

gran fiesta ____ ha-cen los mo - ros por la ve - ga de Gra - na - da re - vol - vien - do sus ca -

ba - - -llos ju - gan-do___ van de

las lan - - zas ri - cos pen - do - nes en___

___ e - llas ri - cas al - ji - vas ves - ti - das

de se - da y o - ro la - bra - - das

69)

Paseábase el Rey moro

Romance

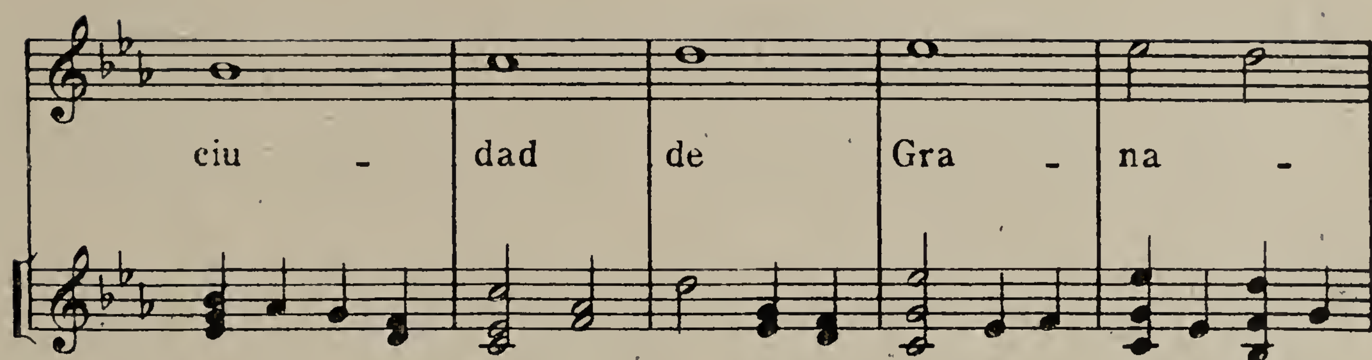
Miguel de Fuenllana
De su tratado Orphénica Lyra, 1554
Transcripción de F. Pedrell.
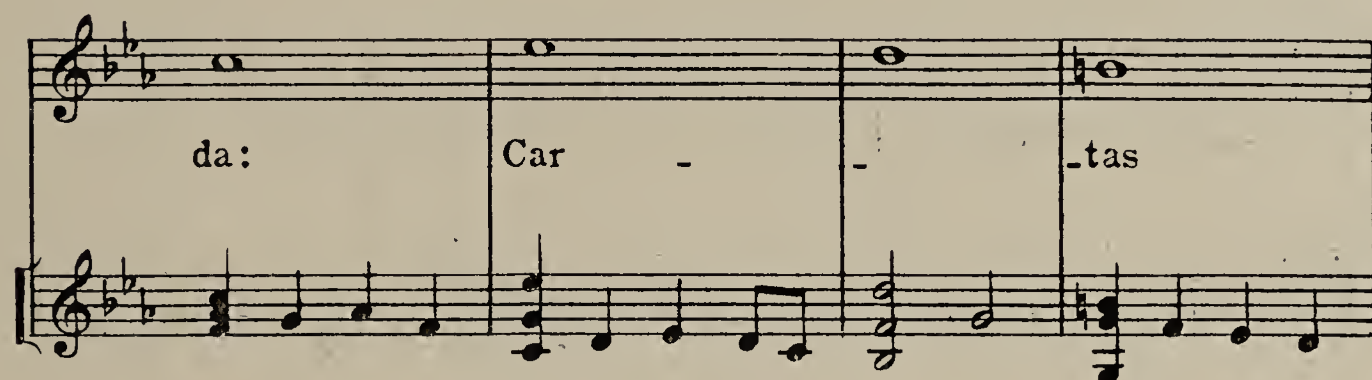
Canto
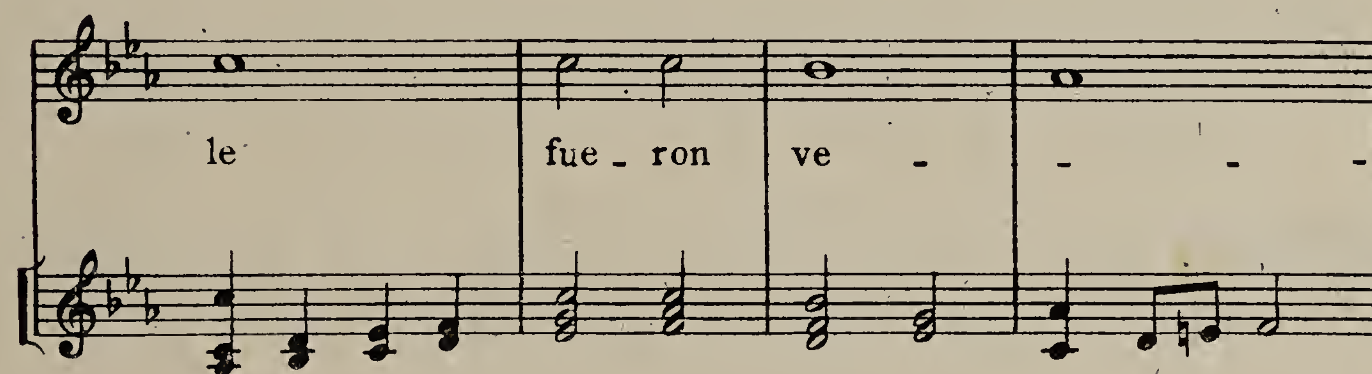
Guitarra

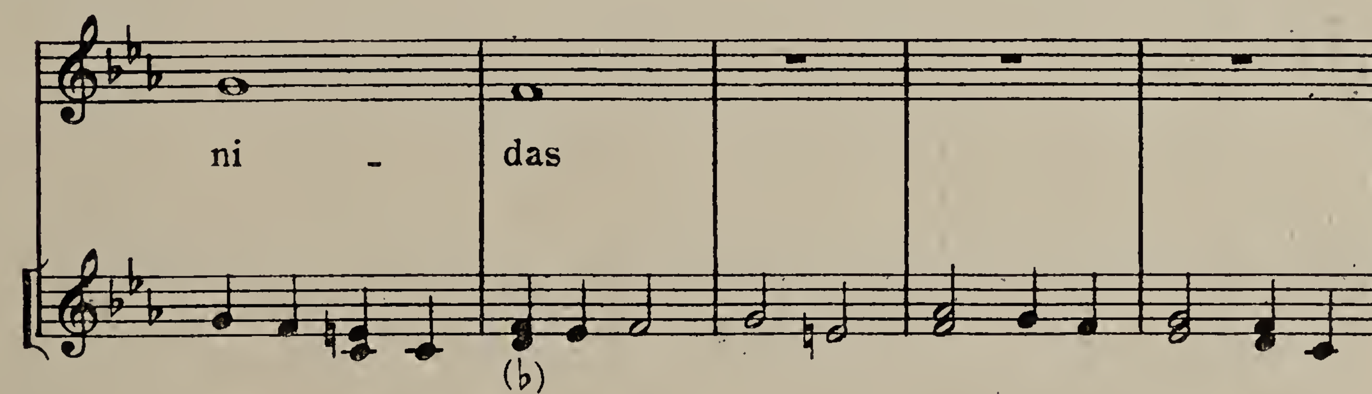
Pa - se - a - - ba - se el Rey

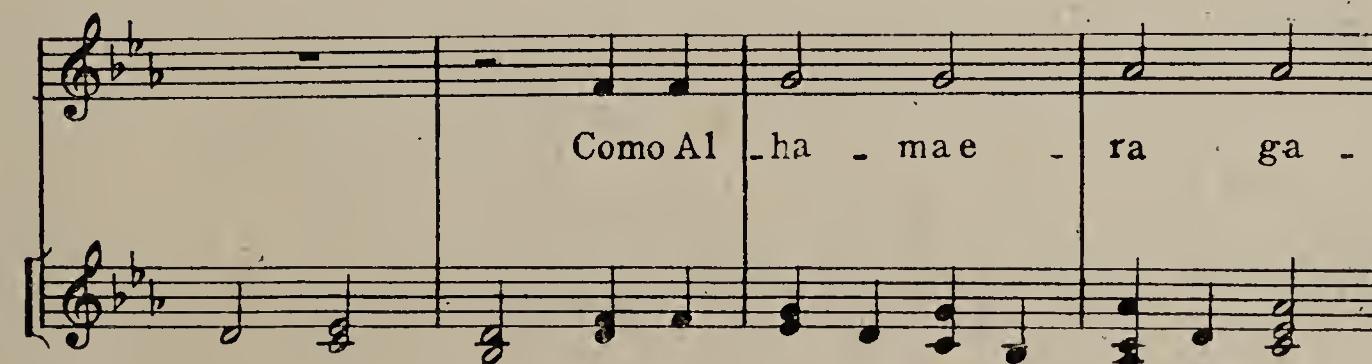
mo - - ra Por la


ciu -
dad
de
Gra -
na -


da:
Car -
-
-tas


le
fue - ron
ve -
- - -


ni -
das
(♭)


Como Al
-ha - ma e -
ra ga -

na - da Ay! ——

—— mi Al - ha - - - -

ma —— Como Al - ha - ma e -

ra ga - na - da Ay! mi Al - ha - -

- - - - ma. ——

70)

Duélete de mi, Señora·

Juan Vazquez
Del tratado Orfénica Lyra.
Transcripción de F. Pedrell.

Moderato molto.

Canto.

Vihuela.

Due_le _ te de mi Se _ ño _ ra

Se _ ño _ ra Due_le _ te de mi due _ le _

te de mi que si yo pe _ nas pa _

dez_co Todas son Se _ ño _ ra por ti To _

_ _ das son Se _ ño _ ra por ti

El di - a que no te ve -

o —— Mil a - ños son pa -

ra mi Ni des - canso ni re -

po - so Ni ten - go vi - da —— sin ti Ni

ten - go vi - da sin ti. Los di -

as no los vi - vo, Sos - pi - ran -

do siem - pre por ti ¿Don -

- de es - tas que no te ve - o? ¿Al -

- ma mi - a que es de ti?

¿Al - ma mi - a que es de ti?

71)

Juan Vazquez
Del tratado Orphenica Lyra.
Transcripción de F. Pedrell.

Allegretto?

De los a - la - mos ven - go ma - - dre

Co _ mo los me _ ne _

a el ai _ _ re

De los a _ la _ mos ven _ go

ma _ _ dre

De ver co - mo los me - ne - a el

ai - - re

De ver co - mo los me - ne - a el

ai - - re

De los

a - la - mos de Se - vi -

- lla

De ver a mi lin - da a -

mi - - ga

De ver co - mo los me - ne - a el

ai - - re De los a -

la - mos ven - go ma - - dre

De ver co - mo los me - ne - a el ai - - re

De ver co - mo los me - ne - a el ai - - re.

72)

Villancico a tres de Joan Vazquez

Del tratado Orphenica Lyra.
Transcripción de F. Pedrell.

Movido.

Canto.

Vihuela.

¿Có_mo que_reis, ma_ dre, Que yo á Dios sir_ _ _ _ va Si_guien_do_me el a_mor á la con_ ti_ _ _na? ¿Co_mo

que - reis ma - - - dre, que yo á

Dios sir - - va,

si - guién-do - me el a - mor á la con - ti -

- - - na, a la con - ti -

na, á la con - ti - - - -

- na? Cuan - to á Dios mas sir - -

- vo a - mor mas me si -

- gue Cuan-do a el mas

me lle - go mas me

per-si - gue ____

¡Tal vi - da co - mo es es - ta No se quien la vi - ve! ___ Si - guien - do - me el a - mor a la con - ti - na ¿Có - mo quereis ma - dre Que yo á Dios ______

sir - - va

Si - guién - do - me el a - mor á

la con - ti - - na Si -

guién - do - me el a - mor Si - guién - do -

me el a - mor á la con - ti - na?

73)

Villancico a tres de Joan Vazquez

Del tratado Orphenica Lyra.
Transcripción de F. Pedrell.

Un poco movido.

Canto

Vihuela

Mo - re - ni - ca da - me un be - - - so ¿Co - mo es e - so? A - ques - to que has o - i - do ¡O - xe a fue - ra!

¡No seais tan a _ tre _ vi _ _ do!

Mi _ ra que no soy

quien quie _ ra no soy quien

quie _ ra. Da _ me lo que te de _ man _

do No seas des _ a _ grade _ ci _ da

Mi _ ra que tie _ nes mi

vi _ da Con _ _ ti _ na_

men _ te pe _ nan_do. Y pues tú me tie_nes

pre _ so Da _ _

meun be _ so

Que de mer _ ced te lo pi _

do. O _ xe a _ fue _ ra No seais tan a _ tre _

vi _ do Mi _

ra que no soy quien quie _ _ ra,

no soy quien quie _ _ ra.

74)

Villancico a tres de Joan Vazquez
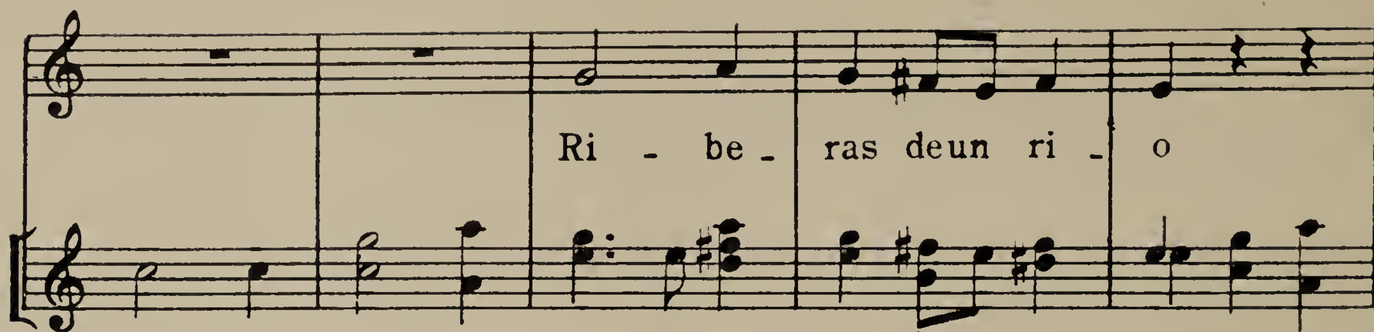
Del tratado Orphenica Lyra.
Transcripción de F. Pedrell.
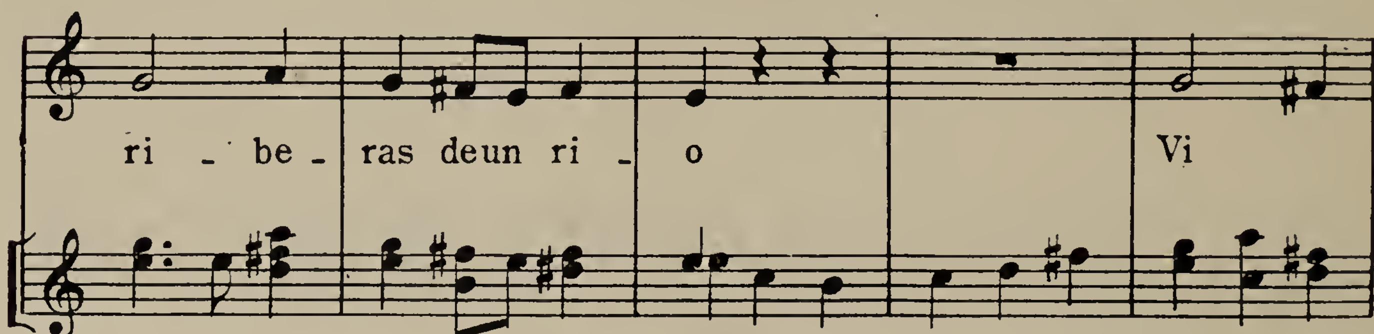
Movido.

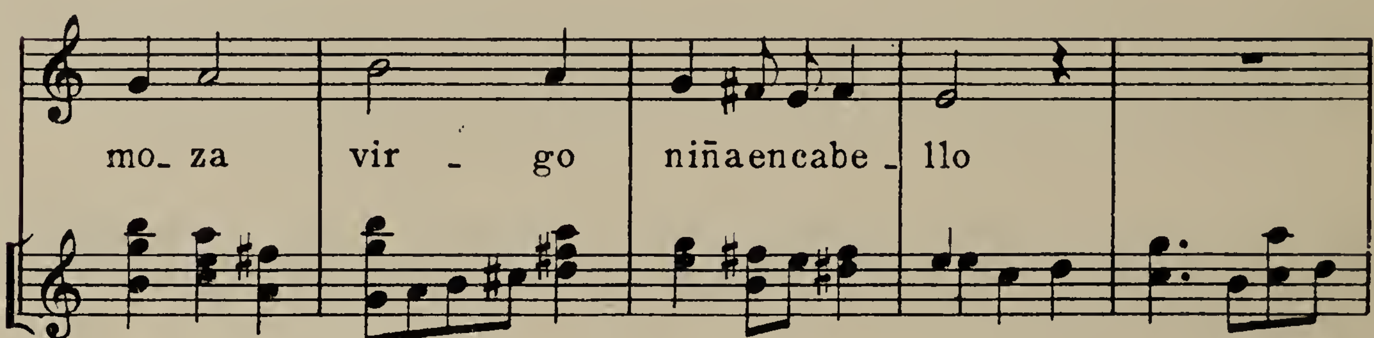
Canto

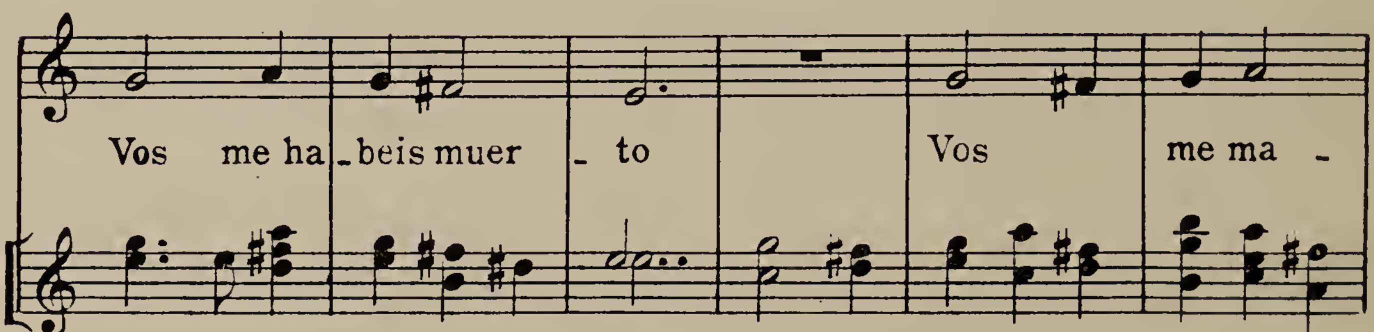
Vihuela
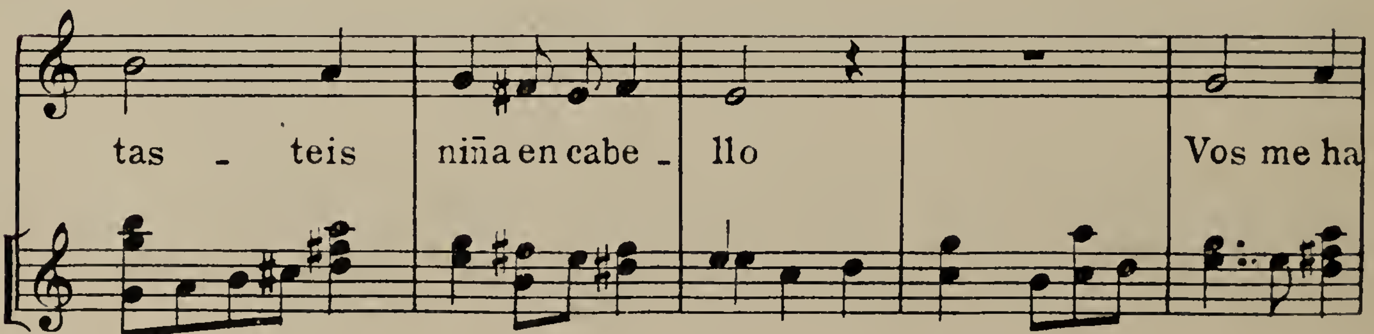
Vos me ma - tas - tes, niña en cabe - llo, Vos me ha beis muer - to, Vos me ha - beis muer - to: Vos me ma - tas - teis niña en ca - be - llo, Vos me ha - beis muer - to. Vos me ha - beis muer - to

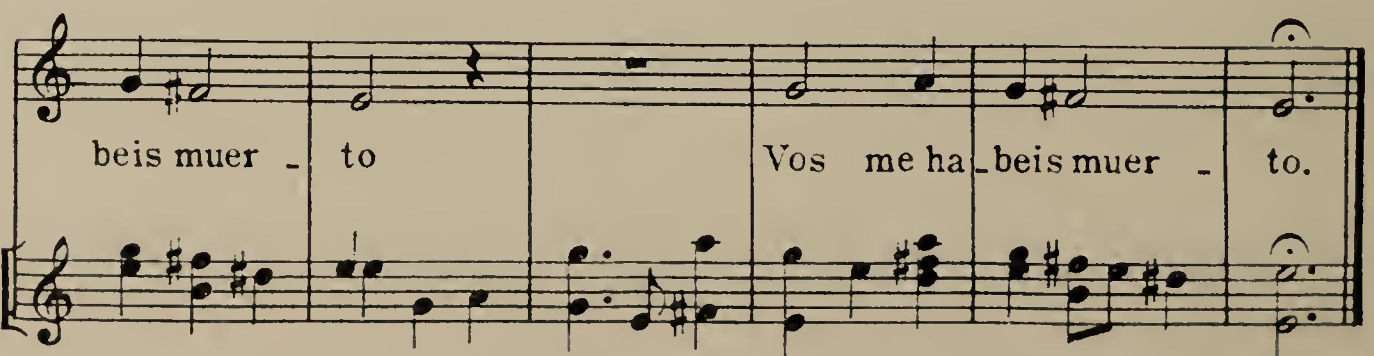

Ri - be - ras deun ri - o


ri - be - ras deun ri - o
Vi


mo_ za vir - go niñaencabe _ llo


Vos me ha _beis muer - to
Vos me ma -


tas - teis niña en cabe - llo
Vos me ha


beis muer - to
Vos me ha _beis muer - to.

75)

Villancico a tres de Joan Vazquez.

Del tratado Orphenica Lyra.
Transcripción de F. Pedrell.

Moderato.

Canto.

Vihuela.

Ay! que non o_so___ mi_rar Ni ha_cer el o_jo, mi_rar ni ha_cer el o_jo Ay! que no pue_do

De_ci_ros lo que quie_ro. Ay! que non o_so

Mi_rar ni ha_cer el o_

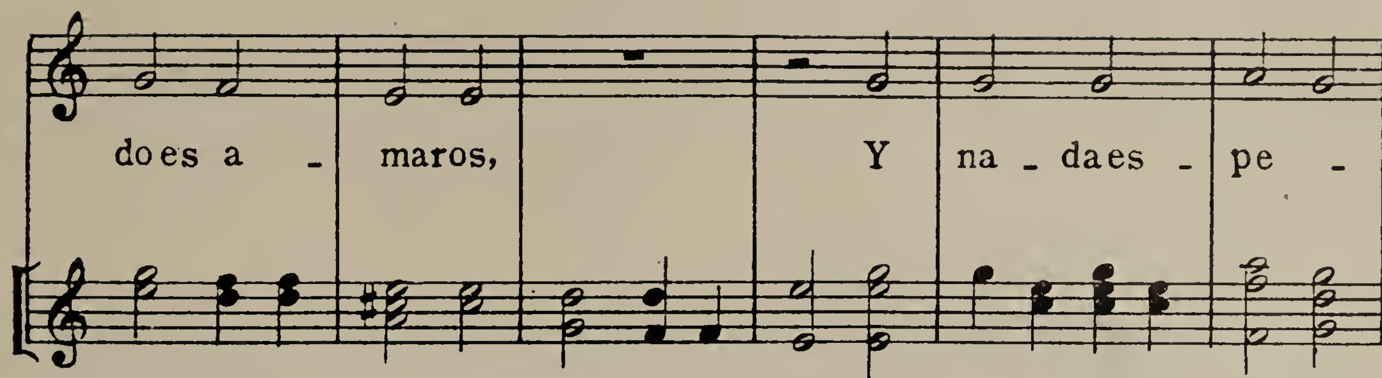
jo Ay! que non pue_do. De _

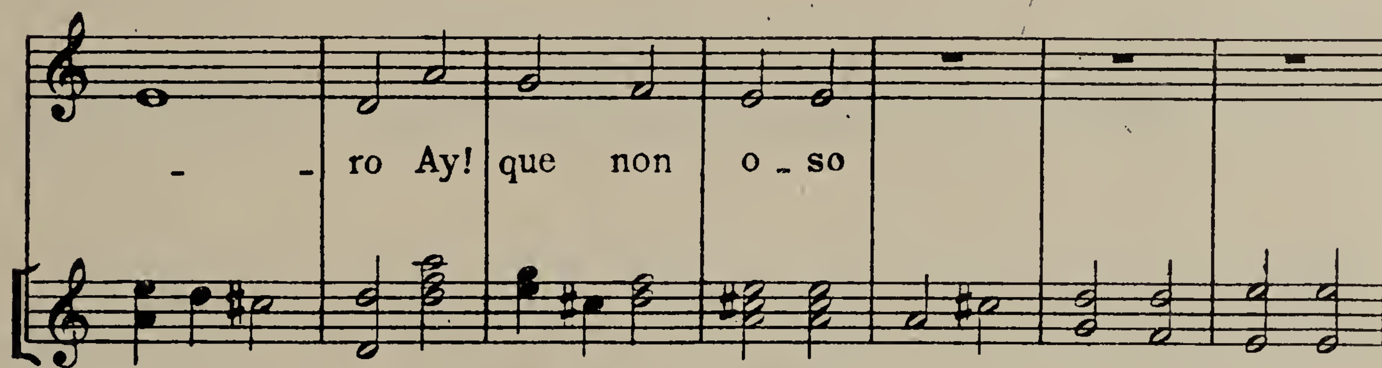
ci _ ros lo quie_ ro, De _ ci _ ros lo que

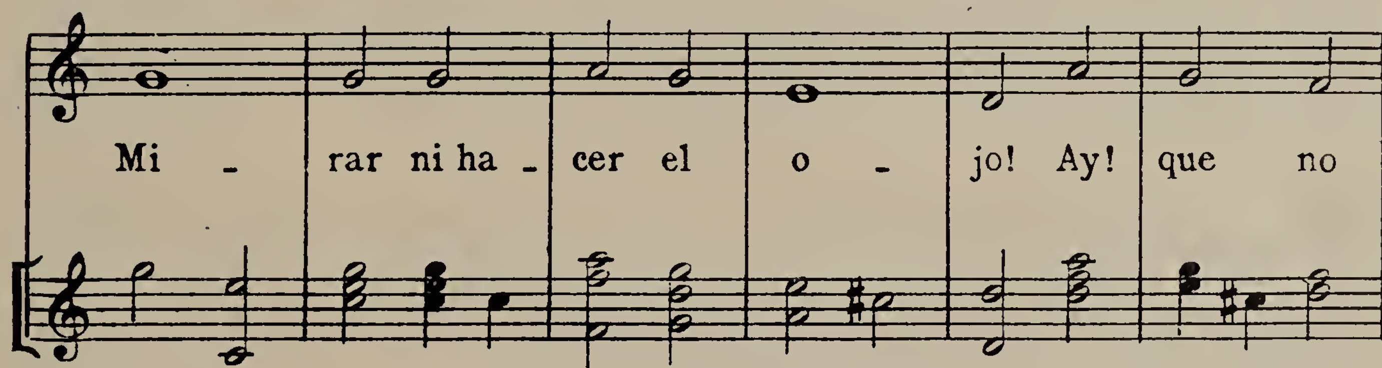
quie _ ro. Y si os___ mi _ ro, y si os mi _ ro

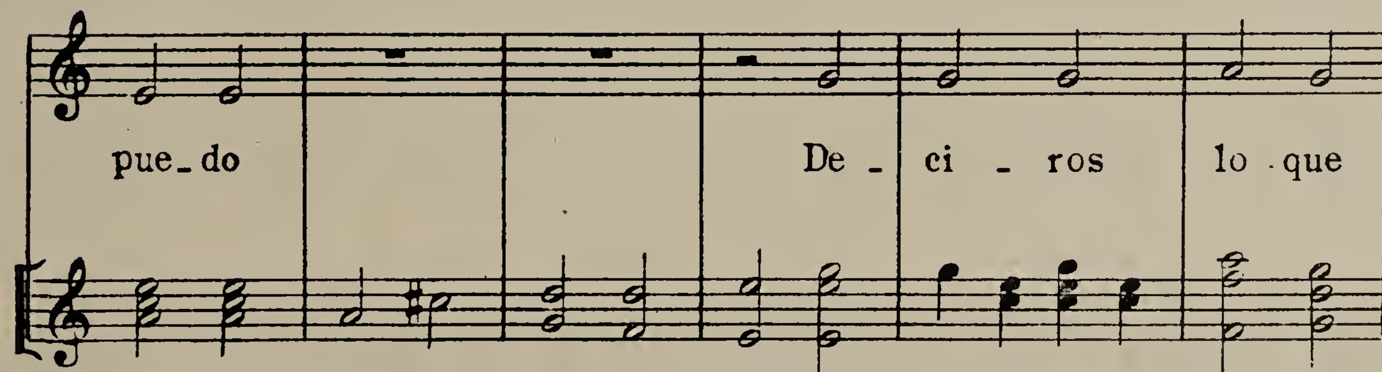
Con te _ mor___ de eno _ ja_ros Doy___ un sos _ pi _ ro,doy

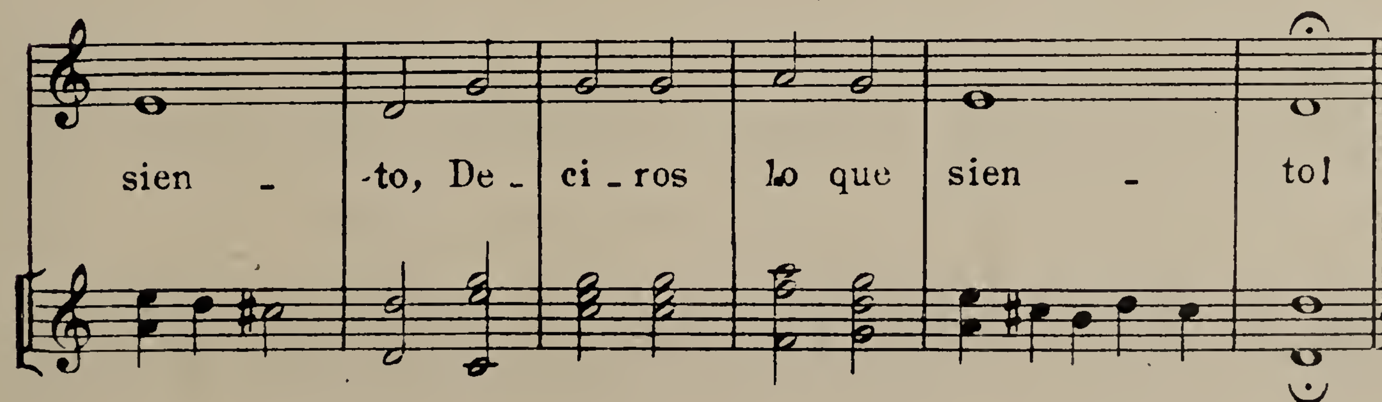
un sos_ pi _ ro Y pa_ so sin ha _ bla _ ros. To _


do es a -
maros,
Y
na - da es -
pe -


- -
ro Ay!
que non
o - so


Mi -
rar ni ha -
cer el
o -
jo! Ay!
que no


pue - do
De -
ci - ros
lo que


sien -
-to, De -
ci - ros
lo que
sien -
to!

76)

Villancico a tres de Joan Vazquez

Del tratado Orphenica Lyra.
Transcripción de F. Pedrell.

Molt mogut.

Canto

Vihuela

No se que me bu - lle en el car ca - ñar,

que no pue - do an - dar,

que no pue - do an - dar, No se que me

bu - lle en el car - ca - ñar,

Que no pue - do an - dar,

Que no pue - do an -

dar. Yén - do - me y vi - nien - do - me a las mis

1. 2.

va - cas - cas No se que me

bu - lle en - tre las fal - - das

Que no pue - do an - dar: No se

que me bu - lle en el car - ca -

ñar, ——— que no

pue - do an - dar ———

que no pue - do an - - dar.

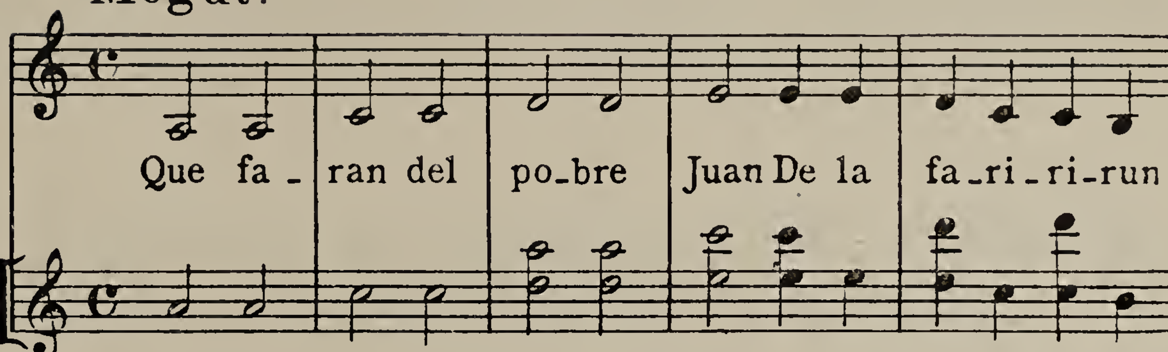
77)

Villancico a cuatro de Flecha
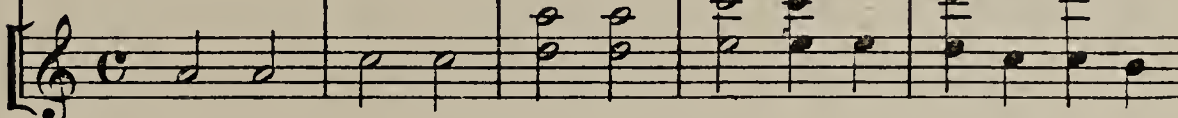
Del tratado Orphenica Lyra.
Transcripción de F. Pedrell.
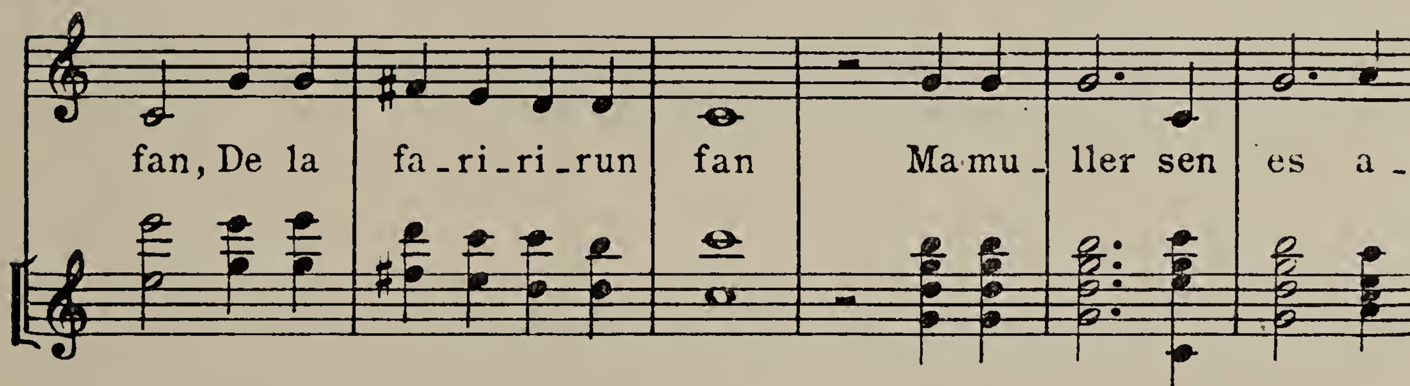
Mogut.
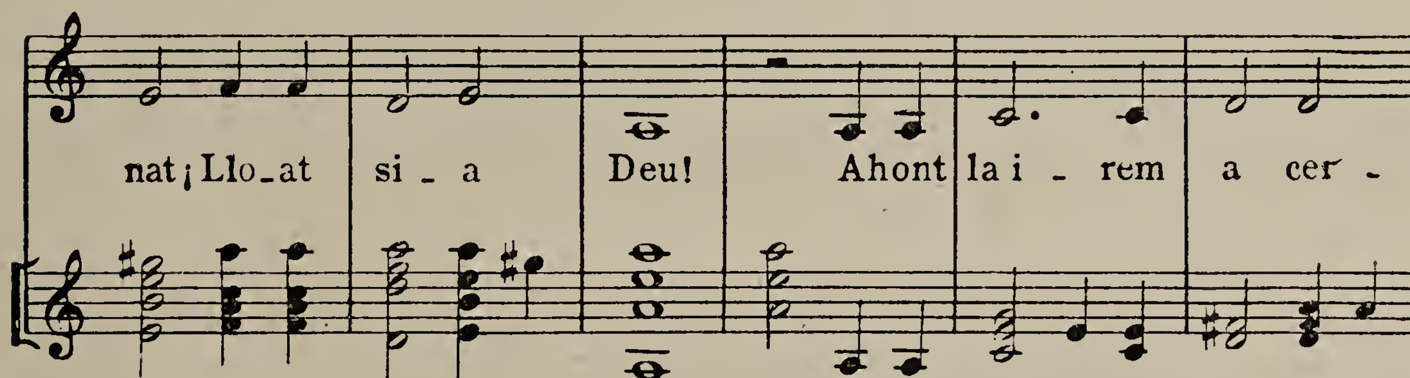
Canto.

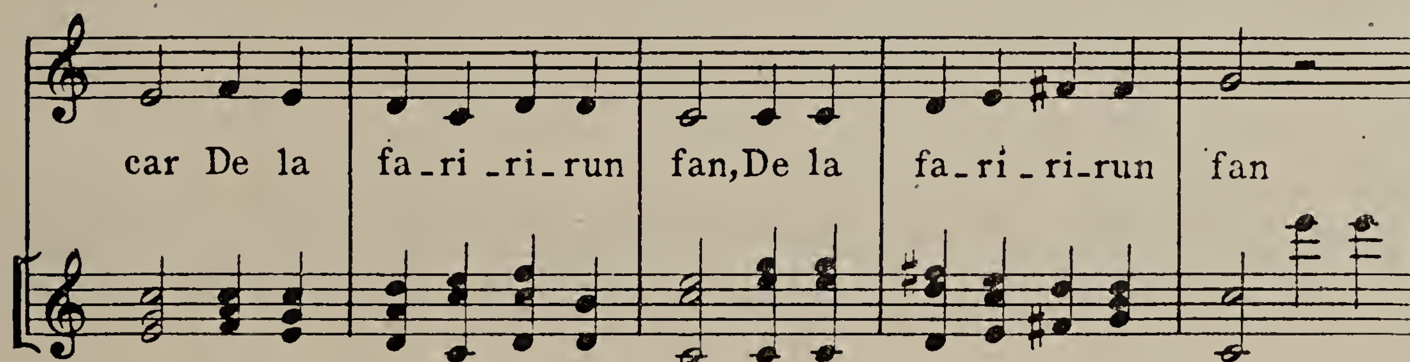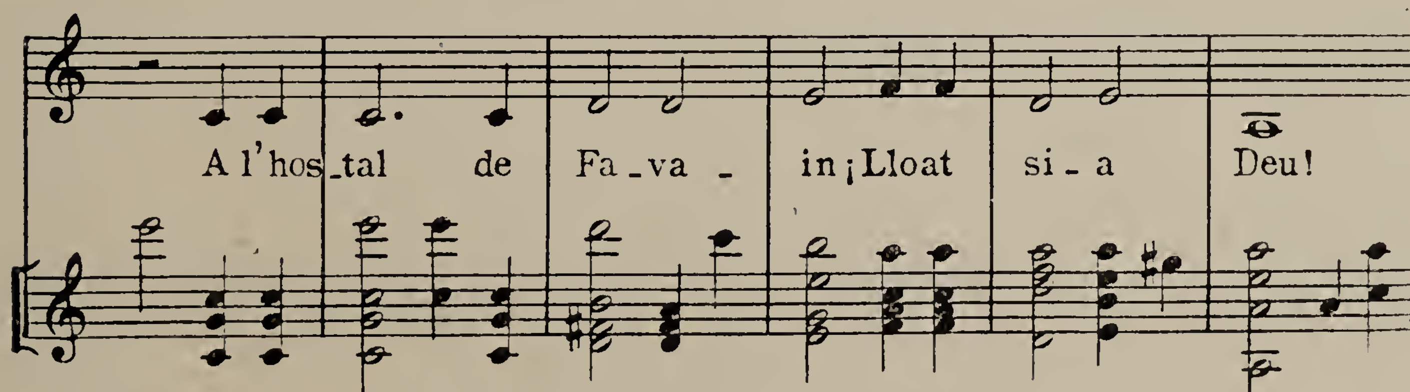


Vihuela.











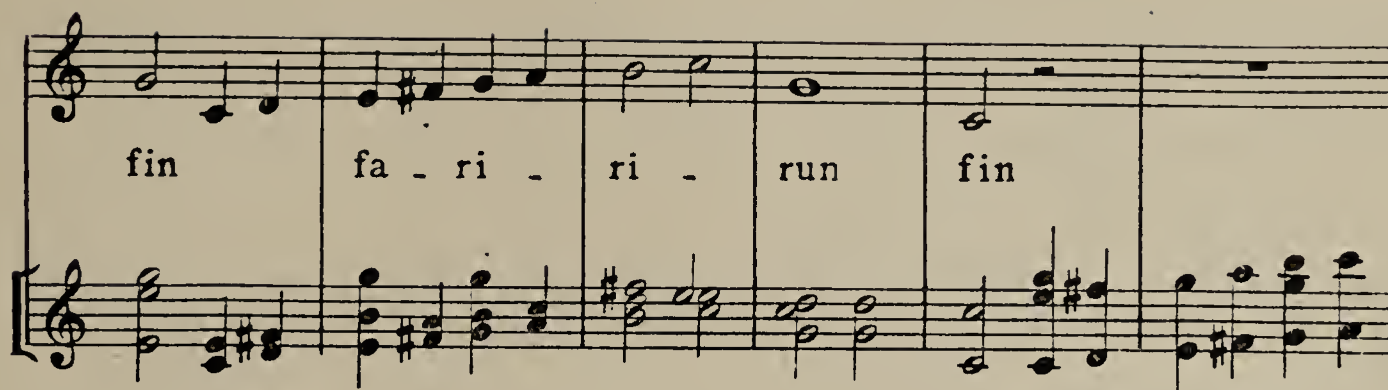
¡Llo_ at si_a Deu!
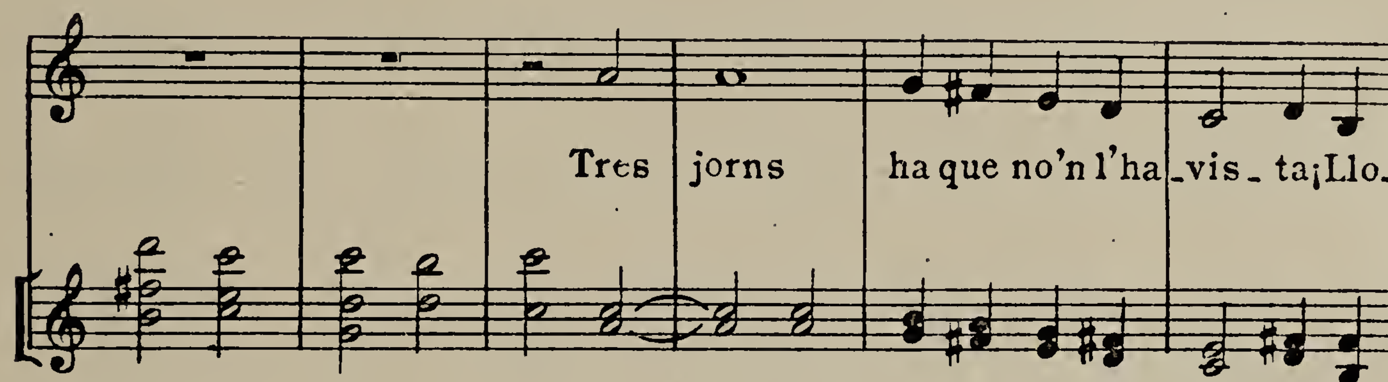
Y di_ ga_o lo meu bein De la fa_ri_ri_run fan De la
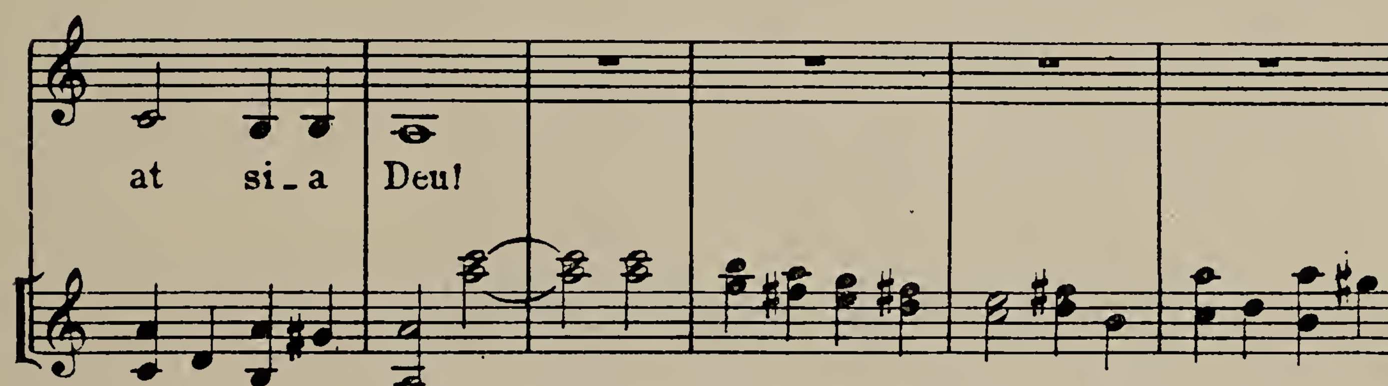
fa_ri_ri_run fan Ma mu_ ller si l'haveu

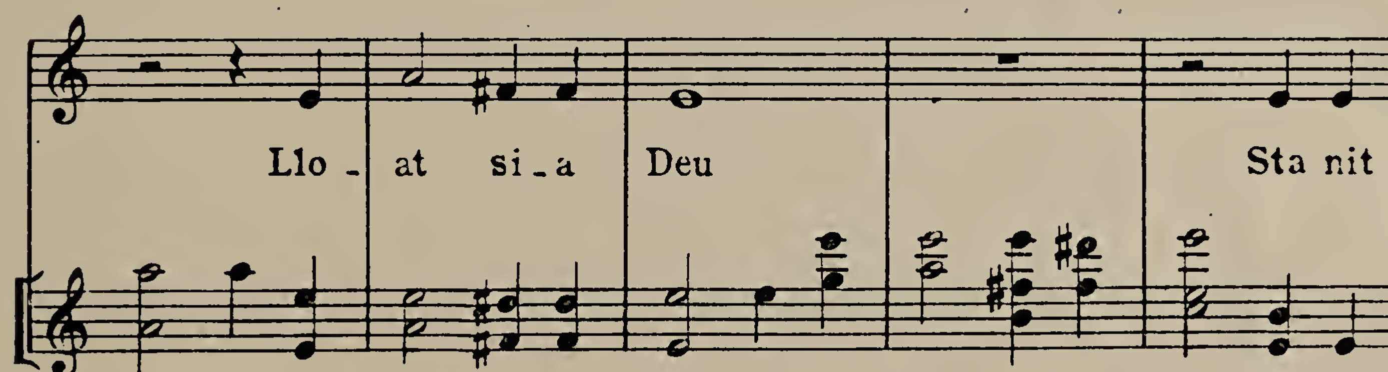
vis _ ta¡Llo_ at si _ a Deu! Parma

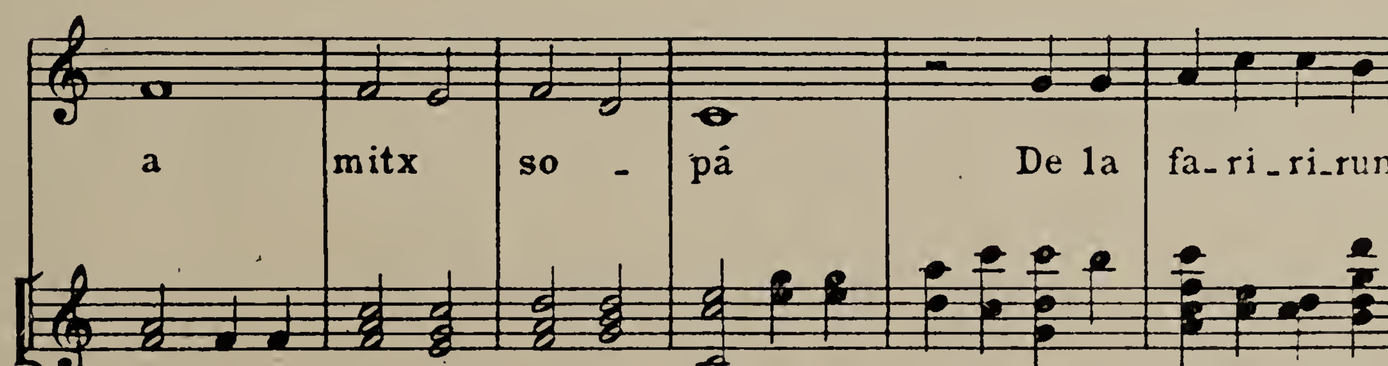
fe lo meu bein De la fa_ri_ ri_run


fin
fa - ri -
ri -
run
fin


Tres
jorns
ha que no'n l'ha
-vis - ta¡Llo-


at
si - a
Deu!


Llo -
at
si - a
Deu
Sta nit


a
mitx
so -
pâ
De la
fa- ri - ri- run
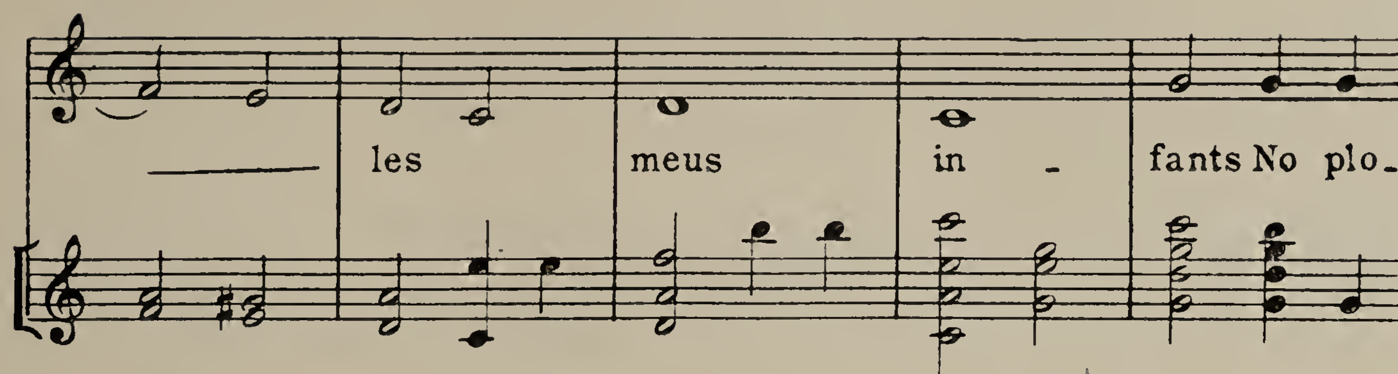
fa Y en tant s'en transfi - gu - rat Llo-at si - a
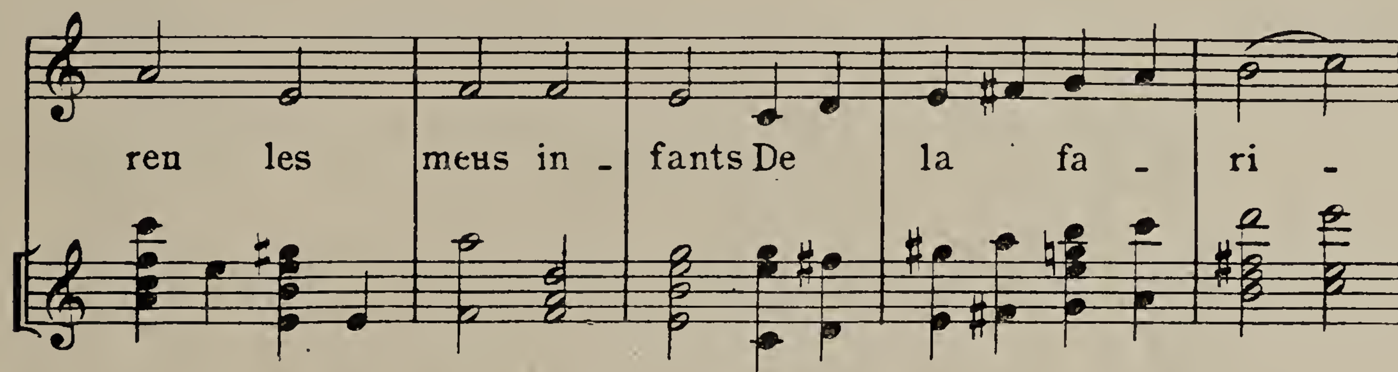
Deu Ell s'en - tor - na a son hos - tal De
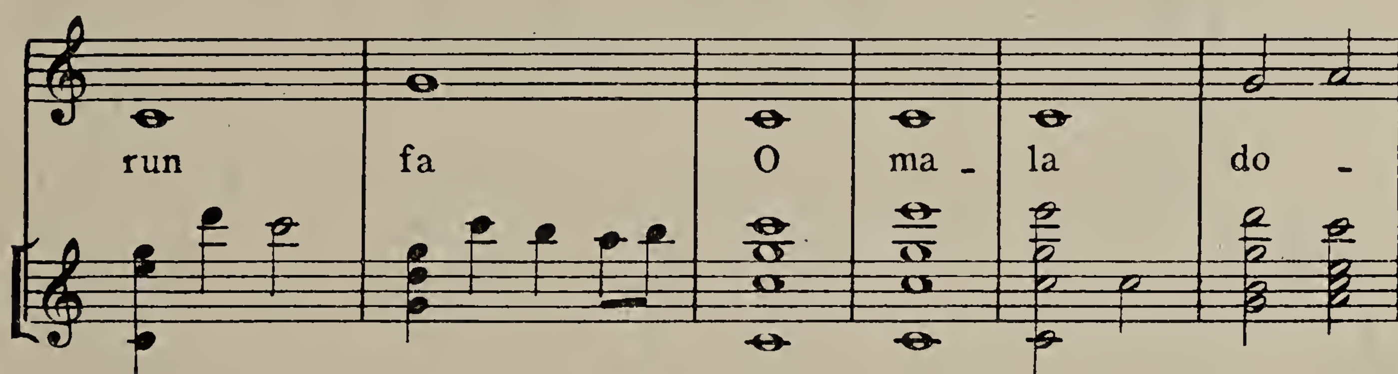
la fa - ri - run fa

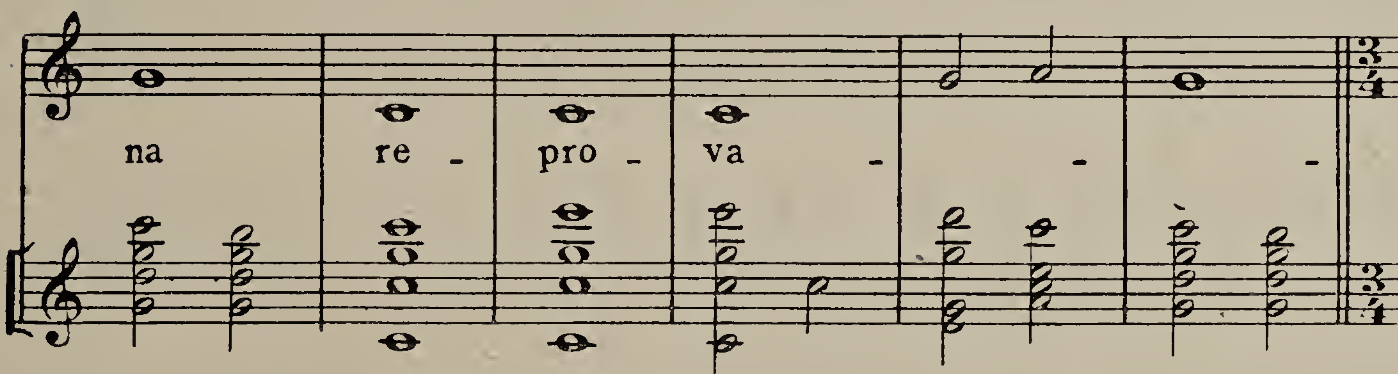
Et tro - ba'ls in - fants que

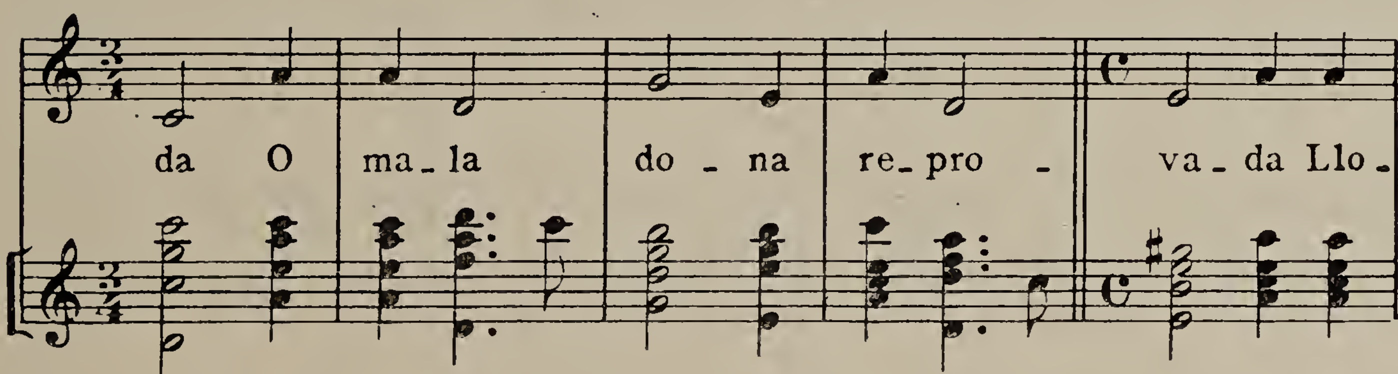
plo - ran Llo-at sia Deu No plo - reu

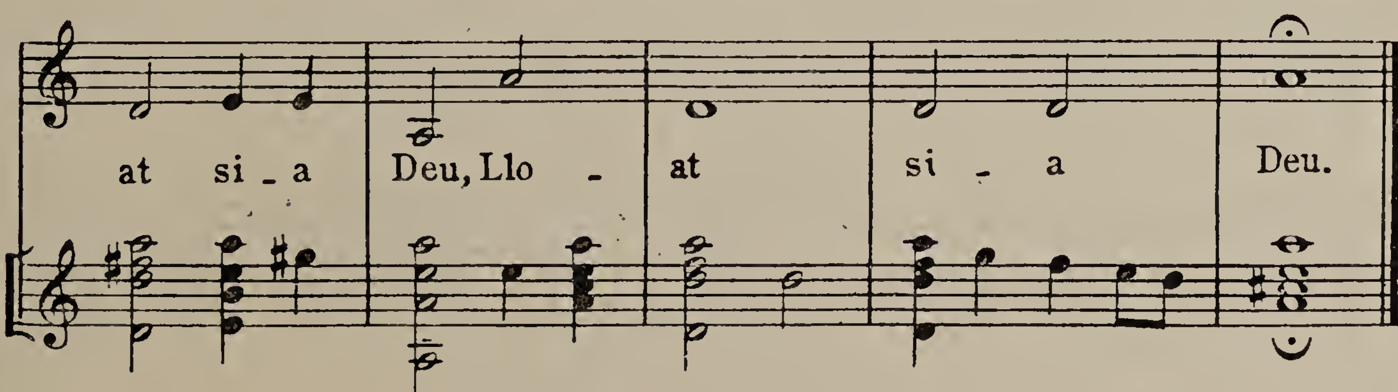

les meus in - fants No plo-


ren les meus in - fants De la fa - ri -


run fa O ma - la do -


na re - pro - va - - -


da O ma - la do - na re - pro - va - da Llo -


at si - a Deu, Llo - at si - a Deu.

78)

Enfermo estaba Antioco

Romance

Del libro de cifra, El Parnaso de Esteban Duran, 1576.

En - fer - mo es - ta - ba An - ti -

o - co prin - ci - pe de la Su -

ri - a ______ de Es - tra - to - ni -

ce la rei - - - - -

na ___ fe - ri - da de a - -

mor ya - ci - a, fe - ri - do de a -

mor ya - ci - - - a.

79)

La monja

Juan Navarro.

¡Ay de mi, a - y de mi sin ventu - ra! ¡ay vi - da trabajo-sa entre pare - des! ¡ay que estrecha pri - sión son es-tas re - des!

¡Ay de mi, ay de mi sin ven - tu - ra! entre pa - re - des! ¡ay que estrecha pri - sión son es-tas re - des! Car -

¡Ay vi - da tra - bajo - sa entre pa - re - des! ¡ay que estrecha pri - sion son estas re - des! Car - cel moles -

¡Ay de mi, ay de mi sin ventu - ra! ¡ay vi - da traba - jo-sa en - tre pare - des! ¡ay que estrecha pri - sión son es-tas re - des! Car-cel molesta obs.

Car _ cel mo _ les _ ta, obs _ cu _ ra, tor _ no fie _

cel moles _ ta, obs _ cu _ ra, tor _ no fie _

ta, obscu _ ra, tor _ no fie _ ro tor _ no

cu _ ra, tor _ no fie _ ro

ro tor _ no fie _ ro e _ no _ jo _ so, a _ varo esqui _ vo, a _

ro, tor _ no fie _ ro e _ no _ jo _ so, a _ varo esqui _ vo, a _

fie ro, e no e _ no _ jo _ so, a _ varo esqui _ vo, a _

tor no fie ro e _ no _ jo _ so, a _ varo esqui _ vo, a _

_ brasar _ te ve _ a yo de fue _ go vi _ vo

_ brasar te ve _ a yo de fue _ go vi _ vo de

_ brasar _ te ve _ a yo de fue _ _ go vi _ vo de

_ brasar te ve _ a yo de fue _ go vi _ vo de

¡Ay! ay que Re - gla tan pe-sa-da pe-sa -

fuego vi - vo ¡Ay! ay que Re - gla tan pe-sa -

fuego vi - vo ¡Ay! ay que Re - gla pe-sa -

fuego vi - vo ¡Ay! ay que Re - gla pe-sa -

- da, tris - te co-ro tris - te coroim-

- da tris - te co-ro im - por - tu - no im - por-

- da tris - te co-ro im - por-tu - no

- da tris - te co - ro im - por-tu - no im-

- por-tu - no ¿Pa - ra que

tu - no ¿Pa - ra que fue

¿Pa - ra que fue bel - dad

- por- tu - no ¿Pa - ra que fue bel - dad

fue bel - dad, pa - ra qué fué bel - dad y gracia en

bel-dad pa - ra qué fué —— bel - dad y gra - cia

pa - ra qué fué —— bel - dad y gra - cia

pa - ra qué fué bel - dad ———— y gracia en

u - no no habien - do de ser vis - ta ni goza -

en u - no no habien - do de ser vis - ta ni go - zada?

en u - no no ha-bien - do de ser vista ni go - za

u - no no ha-bien - do de ser vis - ta ni go - za -

da? Vi - da de - ses-pe - ra - da ¡ay que gran sin ra-

Vi-da de - ses - pe-ra - da ¡ay que gran sin ra-

da? Vi - da de - ses-pe - ra - da ¡ay que gran sin ra-

da? Vi-da de - ses-pe - ra - da ¡ay que gran sin ra-

zón, que ley tan fuer - te, que — nos dé li - ber - tad

zón, que ley tan fuer - te, que nos dé li - ber - tad

zón, que ley tan fuer - te, que — nos dé

zón, que ley tan fuer - te, que nos

que nos de que nos de li - ber - tad so -

que — nos de li - bertad so -

li - ber - tad que nos de que nos de li-ber - tad so-

dé li - ber - tad que nos de li - ber - tad so -

la la muer - te so - la la muer - te. —

la la muer - - te so - la la muer - te.

- la la muer - te so - la la muer - te.

la la muer - te so - la la muer te.

80)

Cuatro de empezar

Juan Blas de Castro.

A_la_ mos del so _ to,a_ diós que un penso

de mi al _ de _ a for _ za _ do de sus a _

gra _ vios a bus_ car a _ je _ na tierra a _je _

a _ je _ na a _ je_na

- na tie - rra a bus - car a bus -

tie - rra

car a - je - na tierra a - je - - na tie - rra

Que son sus lu - ces be - llas

sus lu - ces be - - llas del

cie - lo ha - go de mi noche es - tre - llas del

cie - lo ha - go de mi — no - che es - tre - llas

de mi no _ che___ de mi no _

che es _ tre _ _ llas de mi no _

(♯)

che es _ tre _ _ _ llas.

81)

Cuatro de empezar.

Romance

Mateo Romero,
llamado Maestro Capitán.

Aquella her_mo_sa al_de - a - na que de la

sie - rra de Cuen - ca vino a dar a Man_

za_na - res la se_gunda prima_

ve_ra la se_ gunda pri _ ma _ ve _ ra.
Estribillo.
Ren _ di _ dome tie _ ne me ___ tie_ne ren_
_ di_ dome tie _ ne ren _di_dometie _ ne sin mos_

trar cle - men - cia

que se a - bra - za el

que se a - bra - sa el al - ma que se abrasa el

al ma

al - ma que se a - bra - - sa el al - ma

o - jos o - jos so-co-rrel - -

do, so- correl - - - do, so - co - rrel -

do, so - co - rrel - do.

82)

Décimes

Mateo Romero,
llamado Maestro Capitán

A quienconta_ri mis que_jas quan_do de o_ir_ las te guar_das puesque ya ten_go co_var_ das puer_tas pa_re_des y re_jas a___ don_de i_ré___ si me de_jas

siendo el al-ma que — me a - ni - ma buel - ve

buelve, Se - ño-ra y es - ti - ma — el mal con que

me ar - tor - men-tas que es lás-ti-ma que no

sien-tas lo — que a las pie-dras las - ti - ma

lo que a las piedras las - ti - ma, las-ti - ma.

83)

Romance.

Gabriel Diaz Beson

Bar - quilla po - bre de re - - mos

Rica al me - nos de her - mo - su - ra

por lle - var a Ga - la - te - a por lle - var a

Ga - la - te - - a Rom - pe del Ta - jo la es - pu - ma rom - pe del Ta - jo la es - pu - - - ma

Fa - vor ti - nie - bla os cu

Favor ti - nie - bla os - cu -

ra si - len - cio, si - len - - cio,

ra si - len - ci - o

si - len - cio si - len - - cio a - guas del

Ta - jo ca - llad ___ re - - -

mos ca_llad, ca_llad, ca _ llad ——— re -

- mos

o - ye - mos — per - de -

mos nos — perde - - mos que si el cie - lo nos — o -

ye que si el cie - lo nos o - ye nos — per -

- de - mos — nos — per - de - mos

84)

Endechas

Gabriel Diaz Besón.

corre a_ mor tras e_llas co_rre a_ mor tras e_llas

(♯)

corre a mor tras e_lla tras e_lla mas ay! si le

co_ je si le co_ je mas ay!

mas ay! mas ay! ——— si la co - je mas

ay! mas ay! ——— si la co - - je mas ay! ———

— si la co - je ——— si la co - - je.

85)

Romance

Alvare de los Rios.

Sin co _ lor an _ da la ni _ ña

des _ pues que per_ dió su a _ man _ te e _ ne _

mi _ ga de sus o _ jos de sus o _ _ jos

y ol_vi _ da _ da de su ta_lle de su ta _ lle

yol_vi - da_da de su ta_lle de su

ta - - lle La ni - ña no duer_

_ me de amo - res no duer - me la ni_ña

ma - dre

(♯)

dal de sueño aire

dal de sue_ño

dal de sueño aire _ci _ llos ai_re _

ci _ _ llos por ___ que des _ can _

se y res_ pondan los

e _ cos de ____ Man _ za _ na _ res

mue - ra mue - ra mue-ra la ni - - - ña mue - ra mue - ra mue - ra mue-ra la ni - ña pues ma - tar sa - be yentre tan - to yentre tan-to las ho - jas jue - gan los

ai - res los ai - res los ai - res Jue - gan los ar - res los

ai - res los ai - res Ri - en_se ri -

en - se las fuen - tes can - ten

(♭)

can - ten can_ten las a - ves y la

(♭)

ni - ña y la ni - ña so — la Plo -

ra sus ma - les ay Dios que da

per- las al ai - re ex -par - se ex -par - se ex -par - se

el ai - re ex - par - - - se.

86)

Cuatro de empezar

Manuel Machado.
Fines siglo XVI.

Que entona_di_lla que esta_ba la pi _ cara en el por _
Que entona _ di_lla que es_
Que ento_na _ di_lla que esta_ba que en_tona _
Que en_to_na _ di_lla que es_ta_ba la

tal la pi _ cara en el por _ tal,
ta_ ba la pi _ cara en el ________ por _ tal,
di_ lla que es _ ta _ ba la pi _ cara en el por _ tal,
pi _ ca_ra la pi _ cara en el por _ tal,

fri_a con tres letras me_nos,pe - ro be - lla

fri_a con tres letras me_nos,pe - ro be - 'lla

fri_a con tres letras me_nos,pe - ro be - lla

fri_a con tres letras me_nos,pe - ro be - lla

con tres más,con tres más, tres más,

con tres más, con tres más, tres más,

con tres más, con tres más, tres más,

con tres más,con tres más, tres más,

he_la - na! hela - na! hela - na! he - la - na! he -

he - la - na! he_la -

he - la -

he - la - na! hela - na! he_la - na! ———

- la - na! que de si, de e - no - jo fu -

na! he - la - na! que de si, de e - no - jo fu -

na! he - la - na! que de si, de e - no - jo fu -

—— he - la - na! que de si, de e - no - jo fu -

rio - sa ya sa - le ya, ya sa - le ya, ya

rio - sa ya sa - le ya, ya sa - le ya, ya

rio - sa ya sa - le ya, ya sa - le ya, ya

rio - sa ya sa - le ya, ya sa - le ya, ya

sa - le ya: pero es - tan - do tan hermo - sa que en

sa - le ya:

sa - le ya: tan her - mo - sa,

sa - le ya: pero es - tan - do tan her - mo - sa

sies _ ta tan her _ mo _ sa que en si es _

tan her _ mo _ _ _ sa

que en sies _ ta tan her _ mo _ sa que en

que en sies _ ta tan her _ mo _ _

tá, tan her _ mo _ sa que en si es _ tá,

que en sies _ tá, tan her _ mo _ sa, que

sies _ tá, que en sies _ tá, tan her _

sa, tan her _ mo _ sa, que en sies _ tá,

tan her _ mo _ sa que en si es _ tá.

en sies _ tá tan her _ mo _ sa que en sies _ tá.

mo _ sa que en sies _ tá que en sies _ tá.

tan her _ mo _ sa que en si es _ tá.

87)

Otro Cuatro de empezar

Francisco Navarro.
Fines siglo XVI.

E _ no _ ja_do es _ ta el A _ bril con los ri _
E _ no _ ja_do es _ ta el A _ bril con los ri _
E _ no _ ja_do es _ ta el A _ bril con los ri _
E _ no _ ja_do es _ ta el A _ bril con los ri _

go_res de E _ ne_ro por___ que a un a _ rro_yo de . pla _ ta
go_res de E _ ne_ro por___ que a un a _ rro_yo de pla _ ta
go_res de E _ ne_ro por___ que a un a _ rro_yo de pla _ ta
go_res de E _ ne_ro por___ que a un a _ rro_yo de pla _ ta

pren _ dió con gri_llos de hie _
pren _ dió con gri_llos de hie _ lo pren _
pren _ dió con gri_llos de hie _
pren _ dió con gri_llos de hie _ lo pren _

lo pren - dió con ___ gri - - llos de hie - lo.

dió con gri - llos de hie - - lo.

lo pren - dió con gri - llos de hie - - lo.

dió con gri - llos de hie - - lo.

Arro - yue - lo tris - te, a-rro - yue - lo

Arro - yue - lo tris - te, a-rro - yue - lo

Arro - yue - lo tris - te, a-rro - yue - lo

Arro - yue - lo tris - te, a-rro - yue - lo

tris - te que ___ correr no

tris - te que ___ co-rrer

tris - te que ___ co-rrer

tris - te que ___ co-rrer no pue -

pue - - des, a-rro - yue - lo tris -

no pue - des, a-rro - yue - lo tris -

no pue - des, a-rro - yue - lo tris -

des, no pue - des, a-rro - yue - lo tris -

- te, a-rro- yue - lo tris - te,

- te, a-rro- yue -lo tris - te,

- te, a-rro- yue-lo tris - te,

- te, a- rro- yue - lo tris - te, que—

que—— co-rrer—— no pue -

que—— co-rrer—— no pue - -

que—— co-rrer—— no—— pue -

—— co-rrer—— no pue - des no pue -

des, ten pa - ciencia un ra - to, un ra - to, ten pa -

des, ten pa - ciencia, un ra -

des, ten pa - ciencia, un ra - to,

des, ten pa - ciencia un ra - to, un ra -

ciencia un ra - - to, no deses -

to, ten pa - ciencia un ra - to, no deses -

ten pa - ciencia un ra - to, no de-ses - pe-res,

to, ten pa- ciencia un ra - to, no deses -

pe - res no, — no, no de - ses - pe-res, no — de-ses -

pe - res no, — no, no de - ses - pe-res, no — de-ses -

no de-ses - pe-res, no de- ses - pe-res, no — de-ses -

pe-res no, — no, no de - ses - pe-res, no — de-ses -

pe - res por que cuando el sol sal - ga

pe - res

pe - res

pe - res

que aguar - dando es - tás, que a-guar - dan - do es -

tás, co-rre-ras, sal-ta - rás, bu-lli-rás,

co-rre-ras, sal - ta -

co - rre -

bu_lli _ rás, corre _ rás, salta_rás,

rás, bullirás, corre _ rás, salta_rás, bulli _ ras, bullirás,

rás, saltarás, bu_lli _ rás, correrás, salta _ rás, bulli_rás, corre _

corre _ rás, saltarás, bulli _ rás, corre _

co_rre _ rás, salta_rás, bu-lli- ras, salta_rás, bulli _

bu_lli _ rás, corre_ rás, salta_rás, bulli _

rás, sal_ta_rás, bu_lli _ rás, correrás, salta _ rás, bullirás, bulli _

rás, sal_ta_rás, bu_lli _ rás, bullirás, bulli _

rás, co_rre _ rás, sal_ta _ rás, bu_lli _

rás, correrás, salta_rás, bulli_ras, bu_lli _

rás, corre _ rás, sal_ta _ rás, bu_lli _

rás, correrás, salta_rás, bulli_ras,

rás, correrás, sal_ta _ ras ya un li _ son _

rás, correrás, sal_ta _ ras y a un li _ son _

rás, correrás, sal_ta _ ras y a un li _ son _

correrás, sal_ta _ ras y a un li _ son _

je _ ro te rei _ rás con tus di_chas

je _ ro te rei _ rás con tus di_chas

_ je _ ro te rei _

je _ ro te rei _

te rei _ ras, te rei _ ras,

te rei _ ras, te rei _ ras,

rás con tus dichas, te rei _ ras, te rei _

rás con tus dichas, te rei _ ras, te rei _

te rei - rás, con tus di - chas, te rei - rás,

, te rei - rás, con tus dichas, te rei - rás,

rás, te rei - rás, te rei - rás, te rei - rás, te rei -

rás, te rei - rás, te rei - rás, te rei - rás, te rei -

te rei - ras, te rei - rás, te rei -

te rei - ras, te rei - rás, te rei -

rás, te rei - ras, te rei - rás, te rei -

rás, - te rei - ras, te rei - rás, te rei -

rás, te rei - rás, del mis - mo E - ne - ro

rás, te rei - rás, del mis - mo E - ne - ro

rás, te rei - rás, del mis - mo E - ne - ro

rás, te rei - rás, del mis - mo E - ne - ro

te rei_rás con tus di_chas, te rei_

te rei_rás con tus di_chas, te rei_

te rei_rás con tus di_chas, te rei_

te rei_rás con tus di_chas, te rei_rás con tus

rás, te rei_rás con tus di_chas del___

rás, te rei_rás con tus di_chas del___ mis_

rás, te rei_rás con tus di_chas

di_chas del mismo E_ne_ro del___ mis_

___ mis_mo E_ne_ro.

_mo E_ne___ro.

del___ mis___mo E_ne_ro.

_mo E_ne___ro.

88)

Españoleta y Paso y medio

Transcripción para pequeña orquesta de distintos temas de tratados de tañido.

F. Pedrell.

Allegro non molto.

FLAUTAS

OBOES

VIOLIN I

VIOLIN II

VIOLA

CELLO

ARPA

1. 2.

f p p f f f f mf mf f f f f p p p p mf

p *f* *f*

f *f* *f*

f *p* *f*

p *f* *p*

1. 2.

p *p* *p* *p* *p*

p

f
f
f
p
p
p
p
p
p

1º solo

p

pp

p

Armonico
3. corda

Armonico
1. corda

p

1º solo

pp

p

1 e 2 corda

Arco

pp



